L'ESPRIT NOUVEAU

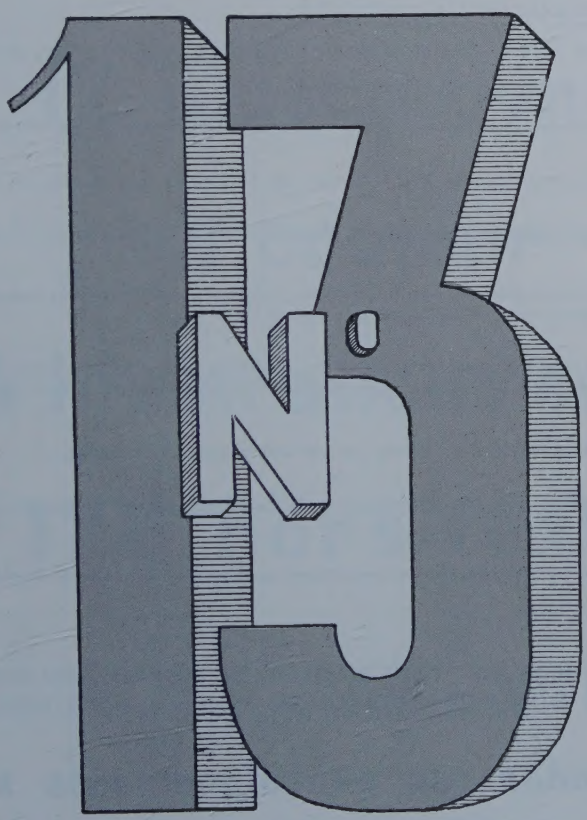
VUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

PARAISSANT LE 1er DE CHAQUE MOIS

ARTS LETTRES SCIENCES

LITTÉRATURE
ARCHITECTURE PEINTURE SCULPTURE MUSIQUE
SCIENCES PURES ET APPLIQUÉES
ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR URBANISME
PHILOSOPHIE SOCIOLOGIQUE ÉCONOMIQUE SCIENCES MORALES ET POLITIQUES
VIE MODERNE THEATRE SPECTACLES LES SPORTS LES FAITS

Voir au verso et dans le cours de ce numéro avantages et les primes réservés aux Abonnés.



CE NUMÉRO contient 132 pages, 59 illustrations dont 22 hors-textes et un hors-texte en couleurs tableau de Juan Gris.

SOMMAIRE

lettres

Phénomène Littéraire ; exemples : Rimbaud, Cendrars. J. Romains. Cocteau. Apollinaire. Proust, JEAN EPSTEIN 1431

Réflexions sur Jean Cocteau, L. MANCARDI 1467

Livres, MAURICE RAYNAL .. 1476

beaux-arts

Picasso et la Peinture d'aujourd'hui, VAUVRECY 1489

Le Salon d'automne, DE FAYET 1504

Musiques romaines, DE FAYET 1506

Livres d'Art, B.. 1481

esthétique

Jeanne et le Cézannisme (II), G. SÉVERINI 1462

Livres d'Esthétique, V 1481

sthétique de l'ingénieur

Les Maisons en Série, LE CORBUSIER-SAUGNIER 1525

Evolution de la Carrosserie Automobile 1570

Musique

Otto Ludwig, ANDRÉ COEUROY 1444

Le Dixtuor Léo Six, ALBERT JEANNERET 1519

Théâtre

Le Théâtre russe pendant la révolution, EHRENBOURG 1515

Quand on veut sortir des scènes en couleurs, F. DIVOIRE .. 1483

sciences

La médecine synthétique, Dr ALLENDY. 1455

Économique

Économie, PAUL RECHT 1522

bibliographie

Les Revues 1559

Les Livres 1561

Echos de l'Hôtel Drouot (ventes Udhe et Kahnweiler) 1563

POUR LA VENTE EN GROS
29, Rue d'Astorg
L'ESPRIT NOUVEAU
SERVICE LIBRAIRIE

PRIX DU NUMÉRO
FRANCE 6 francs
ÉTRANGER 7 fr. français

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS
29, RUE D'ASTORG
PARIS (VIIIe)

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU

SOCIÉTÉ ANONYME AU CAPITAL DE 100.000 FRANCS

Siège social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU

REVUE INTERNATIONALE ILLUSTRÉE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE

DIRECTION & ADMINISTRATION : 29, RUE D'ASTORG, PARIS (VIIIe)

TÉLÉPHONE ÉLYSÉES { 44-27 / 40-88 / 40-87

Correspondance, demandes d'abonnement, mandats et valeurs doivent être adressés à :

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU, 29, Rue d'Astorg, PARIS (VIIIe)

LIBRAIRES. — Commandes de numéros et retours doivent être adressés à notre Service de librairie 29, rue d'Astorg, PARIS (VIIIe).

ABONNEMENTS, 29, RUE D'ASTORG, PARIS

une année : { FRANCE 70 Francs. / ÉTRANGER 75 Francs (Français).

La Revue paraît le 1er de chaque mois

PRIMES RÉSERVÉES AUX SEULS ABONNÉS :

Gravures tirées sur papier de luxe, numéros spéciaux, suppléments, quel qu'en soit le prix marqué.

Le Direction reçoit tous les après-midi, sauf le samedi, de 16 à 18 H. à la Revue, 29, Rue d'Astorg.

*

Les ouvrages envoyés pour compte-rendu doivent être adressés impersonnellement à la Revue, en double exemplaire.

*

Reproduction et traduction des œuvres et illustrations publiées par « l'Esprit Nouveau » interdites pour tous pays, *citations du présent numéro autorisées avec indication de source.*

*

Les manuscrits ne sont pas retournés, les auteurs non avisés dans le délai de deux mois de l'acceptation de leurs ouvrages peuvent les reprendre au bureau de la Revue où ils restent à leur disposition pendant un an.

*

Les conditions actuelles de la librairie ne nous permettent *aucun service gratuit.*

*

Tout changement d'adresse doit être accompagné de deux francs pour la confection des nouvelles bandes.

BIBLIOPHILES :

" L'ESPRIT NOUVEAU " TIRE EN PLUS DE SON ÉDITION NORMALE

une Edition spéciale de Grand Luxe

Demandez les renseignements sur

L'ÉDITION DE LUXE

En ses 12 numéros

de l'année

L'ESPRIT NOUVEAU

a publié :

1558 pages

17 illustrations

en couleur

594 illustrations en noir

176 hors-texte

La deuxième Année sera encore plus abondante

" LA MANUTENTION RATIONNELLE "

Télégrammes :
DEMARCHÉGOT-PARIS

SOCIÉTÉ CENTRALE INDUSTRIELLE
Capital 2.000.000 de fr.
16, Rue de la Pépinière, 16, PARIS

Téph. : WAGRAM 54-25
— — 69-32

PAR LE " BIRAIL "

SPÉCIALISTES EN MÉTHODES DE
MANUTENTION MÉCANIQUE
ET
RATIONNELLE
POUR
ABATTOIRS
ENTREPOTS FRIGORIFIQUES
ET
USINES de Produits ALIMENTAIRES
DE TOUS GENRES

JONCTION " BIRAIL " A 5 VOIES
REMARQUER L'ABSENCE DE TIRETTES !
DEMANDER LA DESCRIPTION DÉTAILLÉE

BREVETÉ S. G. D. G.
LE " BIRAIL "
RÉSOUT TOUS LES PROBLÈMES EN DESSERVANT
DES
SURFACES ENTIÈRES
NOS
" TRINGLES BALADEUSES "
AUGMENTENT LA CAPACITÉ
DES
SALLES FROIDES
DE 30 % ENV.

27, Rue Jules-Ferry — COURBEVOIE (Seine)

Morgan

LE DOYEN DES CYCLECARS EST TOUJOURS A L'AVANT-GARDE

LA VOITURETTE PARFAITE

PUISSANCE	VITESSE	MANIABILITÉ
8 HP	90 km. à l'heure	250 kgr.

ECONOMIE : 5 litres aux 100 km.; usure de pneus insignifiante; impôts réduits à 100 fr. par an; réparations nulles.

CONSTRUCTIONS EN ACIER A HAUTE RÉSISTANCE

La VOITURETTE de L'INGÉNIEUR, de L'ARCHITECTE, de L'ARTISTE, du LITTÉRATEUR, du MÉDECIN, du SPORTMAN...

Prix : 5.950 fr. Taxe comprise

LES ASSUREURS CONSEILS DE LA S·G·C·A

TERMINENT L'ANNÉE 1920

EN COUVRANT POUR LE SEUL RISQUE INCENDIE DES VALEURS DÉPASSANT

4 MILLIARDS

DEMANDEZ LA LISTE DES FIRMES QUI LEUR ONT CONFIÉ LA DIRECTION DE LEURS ASSURANCES. UN ADMINISTRATEUR, UN INDUSTRIEL, UN COMMERÇANT DOIT AVOIR LE RAPPORT ET LE BUDGET DE SON SERVICE ASSURANCES ÉTABLI PAR LA

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE DE COURTAGE D'ASSURANCES

29 *bis*, Rue d'Astorg — **PARIS**

TÉL. ÉLYSÉES : 44-27 — 40-87 Adr. Télég. BIENASSUR-PARIS

ÉDITIONS DAN. NIESTLÉ, 5, RUE DE VIENNE, PARIS

MURS ET TOITS

POUR LES PAYS DE CHEZ NOUS

par

CHARLES LETROSNE

précédé d'un avertissement de

LÉANDRE VAILLAT

OUVRAGE HONORÉ D'UNE SOUSCRIPTION DU MINISTÈRE DES BEAUX-ARTS

BUT DE L'OUVRAGE

Cette œuvre de longue haleine n'est pas une étude d'archéologie, elle a pour but de fournir aux techniciens et au public les éléments d'une documentation suggestive où l'architecture régionale limitée à l'architecture rurale est présentée sous un jour nouveau, dans un cadre pittoresque ; les planches en couleurs, dessinées en perspective, font ressortir vigoureusement le parti qui peut être tiré du caractère topographique et géologique des diverses contrées de la France. L'auteur a écarté avec soin les formules trop savantes ou les décorations tapageuses : sans doute il est sensible au charme des vieilles pierres et des vieux jardins, mais sans s'attarder à ne vouloir vivre que dans la séduction maladive d'une demeure anachronique, il leur demande ces mâles conseils que Rodin quêtait auprès des cathédrales de notre pays, et, sans se laisser prendre aux apparences trompeuses des choses qu'ils créèrent, il interroge le rude bon sens des artisans d'autrefois, afin qu'ils l'aident par leur exemple à construire la maison de demain.

L'ÉDITEUR

DESCRIPTION TECHNIQUE DE L'OUVRAGE

SA PRÉSENTATION

Un ouvrage in-4° Jésus 28 × 38 de 4 tomes de 250 pages chaque, présentés séparément, fers originaux, tirage limité à 2.000 exemplaires, tous numérotés, reliure d'art, papiers de garde inédits. Le papier du texte, fabriqué spécialement à la cuve, est filigrané au titre de l'ouvrage. Ce dernier est orné de 125 hors-texte en couleurs reproduits par procédé spécial et montés sur hollande de Zonen, le texte, composé en caractères elzévirs renouvelés des « grafitis » italiens, est agrémenté de nombreuses initiales, de frontispices et culs-de-lampe originaux,

CONDITIONS DE VENTE ET SOUSCRIPTION

Les exemplaires souscrits avant tirage ne sont payables qu'au moment de la mise en vente de chaque tome et proportionnellement (l'un frs : 150 . — soit l'ouvrage complet, fr. : 600. —). Les tomes parus sont expédiés franco de port pour la France ; port en sus pour les pays étrangers, contre l'envoi d'un mandat-poste ou d'un chèque sur Paris représentant leur valeur. Les restrictions sur le papier de permettent pas, actuellement, l'envoi de spécimens ; un exemplaire-type sera exposé chez l'auteur et chez l'éditeur. Toutes les ventes sont faites à compte ferme et aucun envoi « à condition » ne peut être consenti pour cet ouvrage à tirage limité.

SOMMAIRE DE L'OUVRAGE

TOME I

Les Mairies, Les Ecoles, les Gendarmeries.

TOME II

Les Palais de justice, les Salles de fêtes, les Gares, les Postes; les Banques, les Cliniques, les Bains.

TOME III

Les Auberges et Hôtels, les Fermes, les Maisons rurales, les Maisons d'artisans.

TOME IV

Les Maisons bourgeoises, les Eglises, les Cures, les Cimetières, les Fontaines, divers Projets.

64, RUE DU ROCHER

M. ALBERT JEANNERET

PROFESSEUR A LA SCHOLA CANTORUM

TITULAIRE DU DIPLOME DE L'INSTITUT CENTRAL JAQUES-DALCROZE

*

LES LUNDI

ET

JEUDI

DE 2 A 7 H.

*

*

D'ENFANTS

DEPUIS 6 ANS

COURS

D'ADOLESCENTS

D'ADULTES

*

ÉCOLE DE RYTHMIQUE

ET DE SOLFÈGE JAQUES-DALCROZE

RÉOUVERTURE DES COURS

64, RUE DU ROCHER, PARIS (8e)

***

La Rythmique est un système éducatif **éprouvé** ayant pour but de former et de développer le sens rythmique, d'en étudier les lois, d'inculquer le sens métrique. La Rythmique proposant à l'individu l'**expérience corporelle,** le rythmicien sera plus armé pour poursuivre n'importe quelles études musicales, parce qu'il aura acquis les bases indispensables.

*

La Rythmique donne à l'individu une connaissance plus fertile de soi-même et fait un individu mieux organisé, mieux armé pour la vie moderne, plus maître de soi.

Les parents soucieux du développement de leurs enfants doivent se renseigner sur la rythmique méthode Jaques-Dalcroze.

La Rythmique en Amérique et en Angleterre. — La Rythmique Jaques-Dalcroze est enseignée actuellement dans la plupart des Lycées en Amérique.

En Angleterre 2500 enfants et adolescents pratiquaient régulièrement la Rythmique en 1919 ; actuellement ce chiffre a doublé. La Rythmique est à la base de l'éducation de l'enfance.

LES BAGAGES MOYNAT

PARIS

MALLES-ARMOIRES MOYNAT

MALLES

BAGAGES MOYNAT

POUR AUTOMOBILES

SACS ET NÉCESSAIRES

MAROQUINERIE

TOUS OBJETS DE VOYAGE

5, Place du Théatre Français
1, Avenue de L'Opéra
Usine : 13, Rue Coysevoix
Téléphone : CENTRAL 38-74

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, rue d'Astorg — PARIS

SOUS PRESSE
A PARAITRE EN NOVEMBRE
70 exemplaires de

L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

N° 1 à 70 mis en souscription à 50 francs.
N° 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et à leur nom.

*

80 pages in-4° raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.
Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE,
PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.
CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS MONTANT DE MA COMMANDE.
LE 1921
SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE .

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU
29, Rue d'Astorg, PARIS.

Dessin de MARIE LAURENCIN

une robe de **Jove**
couturier

5, RUE DE PENTHIÈVRE PARIS

BANQUE OUSTRIC & CIE

CAPITAL DE 10.000.000 DE FRANCS

SIÈGE SOCIAL : 5, RUE SCRIBE A PARIS

SIÈGE CENTRAL : 8, RUE AUBER A PARIS

LA BANQUE OUSTRIC & CIE

SE CHARGE DE TOUTES LES OPÉRATIONS DE BANQUE ET SPÉCIALEMENT

DE LA

GARDE DE TITRES, DE LA GÉRANCE DE PORTEFEUILLE
DU PAYEMENT DE COUPONS FRANCAIS ET ÉTRANGERS

AUX MEILLEURES CONDITIONS

ELLE FAIT EXÉCUTER SUR TOUTES LES PLACES
LA NÉGOCIATION DE TOUS TITRES COTÉS OU NON COTÉS
ELLE DÉLIVRE DES ACCRÉDITIFS SUR TOUS LES PAYS

RASSEGNA D'ARTE ANTICA E MODERNA

Publiée, sous la direction de M. CORRADO RICCI, *avec le concours des plus éminents critiques d'Italie, étudie l'art rétrospectif et contemporain, les collections publiques et particulières, les objets artistiques que l'Italie offre tous les jours à l'admiration des amateurs. Les « Rassegna d'Arte Antica et Moderna » paraît chaque mois en livraison de 56 pages, in-4°,* ornée *d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et hors texte, avec gravures au burin et à l'eau-forte, estampes en couleurs, lithographie, etc.*

Les abonnés de la « Rassegna d'Arte Antica e Moderna », reçoivent gratuitement

LA BIBLIOGRAFIA DELL'ARTE

Publication supplémentaire mensuelle de 16 pages, qui donne le compte rendu de tous les livres d'art et des revues publiés en Italie et à l'Etranger.

ABONNEMENTS

Italie	L. 50	*expédition recommandée*	L. 60.
Etranger	Frs. 50.	— —	Frs. 60.

Les souscriptions sont reçues aux adresses suivantes :

ROMA (11) *Via Zanardelli, 7.*

MILANO. — *Via Mantegna, 6.*
ROMA. — *Piazza di Spagna, 84.*
NAPOLI. — *Via Medina, 61.*
FIRENZE. — *Via Cavour, 4.*

LE THÉ LE PLUS ÉLÉGANT DE PARIS

Ses Danses Modernes

Orchestre Romain

vous savez bien
VIGNON ?!

14, *BOULEVARD DE LA MADELEINE*, 14

TÉLÉPHONE : CENTRAL 63-95

GRILL ROOM Déjeuners et Dîners
15 et 20 francs et à la carte

BAR Concert à partir de 5 heures

AU ROOF Thé dansant de 5 à 7

RESTAURANT « RENAISSANCE »
Dîner dansant.

LE PLEYELA

permet à ceux qui ont le culte
de la Musique
d'entendre chez eux et pour eux
les Œuvres de Piano
les Réductions d'Orchestre
Le Répertoire des rouleaux s'étend des
Origines de la Musique aux Œuvres
des Grands Modernes

Téléphone :
GUTENBERG 39-08

LE PLEYELA

20, Avenue de l'Opéra, PARIS

Métro :
PYRAMIDES

UNE PLACE au FOYER

Pour

les

PRODUITS

NESTLÉ

LAIT CONDENSÉ

FARINE LACTÉE

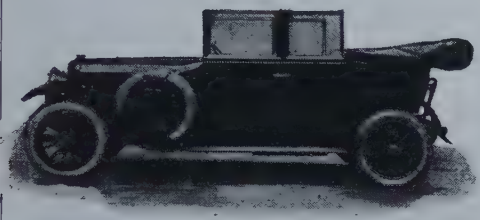
CHOCOLATS

" la Bonne Marque "

I

II

III



IV

V

La voiture que nous vous proposons ci-dessous, dont la Maison

DRIGUET & CIE

66, Boulevard de l'Hôpital, Paris, vient de prendre le brevet, est d'un modèle très élégant, et tout à fait nouveau.

Elle est transformable et permet toutes les fantaisies ; nous l'appellerons pour cette raison :

" TOUS CAPRICES "

En effet, comme l'indique la gravure ci-dessus, cette voiture « CONDUITE INTERIEURE » (fig. n° 1) se transforme en CABRIOLET (fig. n° 2) ; peut s'ouvrir entièrement (fig. n° 3) ; peut rouler la capote baissée et toutes glaces relevées (fig. n° 4) ; glace de séparation seule levée (fig. n° 5).

Supposons le propriétaire d'une de ces voitures momentanément privé de chauffeur : il peut conduire sa voiture, mise en CONDUITE INTERIEURE, sans, pour cela, figurer le chauffeur.

Le propriétaire ayant trouvé un chauffeur projette de faire un voyage à la montagne, avec sa famille... La route est longue !!! l'on partira de grand matin. Il transformera sa voiture en CABRIOLET pour éviter la fraîcheur du matin (fig. 2). En cours de route, le soleil darde ses brûlants rayons. Il fait chaud dans l'intérieur de la voiture, il la transformera donc en TORPEDO, et c'est avec délice que les occupants respireront l'air vif qui fouette agréablement le visage, par la vitesse acquise... (fig. 3.)

Mais, les voici dans les Montagnes, et par la haute altitude et les cascades, l'air devient un peu plus frais. Il serait pourtant dommage de fermer la voiture, ce qui priverait les voyageurs de jouir du splendide spectacle offert par la Nature... Comment faire pour s'abriter de la fraîcheur et pouvoir en même temps contempler les cimes des hautes mantagnes ??? Simplement laisser la capote baissée, et relever toutes glaces qui abriteront nos voyageurs de la bise... (fig. 4).

C'est avec plaisir que nous indiquons une nouvelle carrosserie, dont une seule personne peut effectuer très rapidement les transformations.

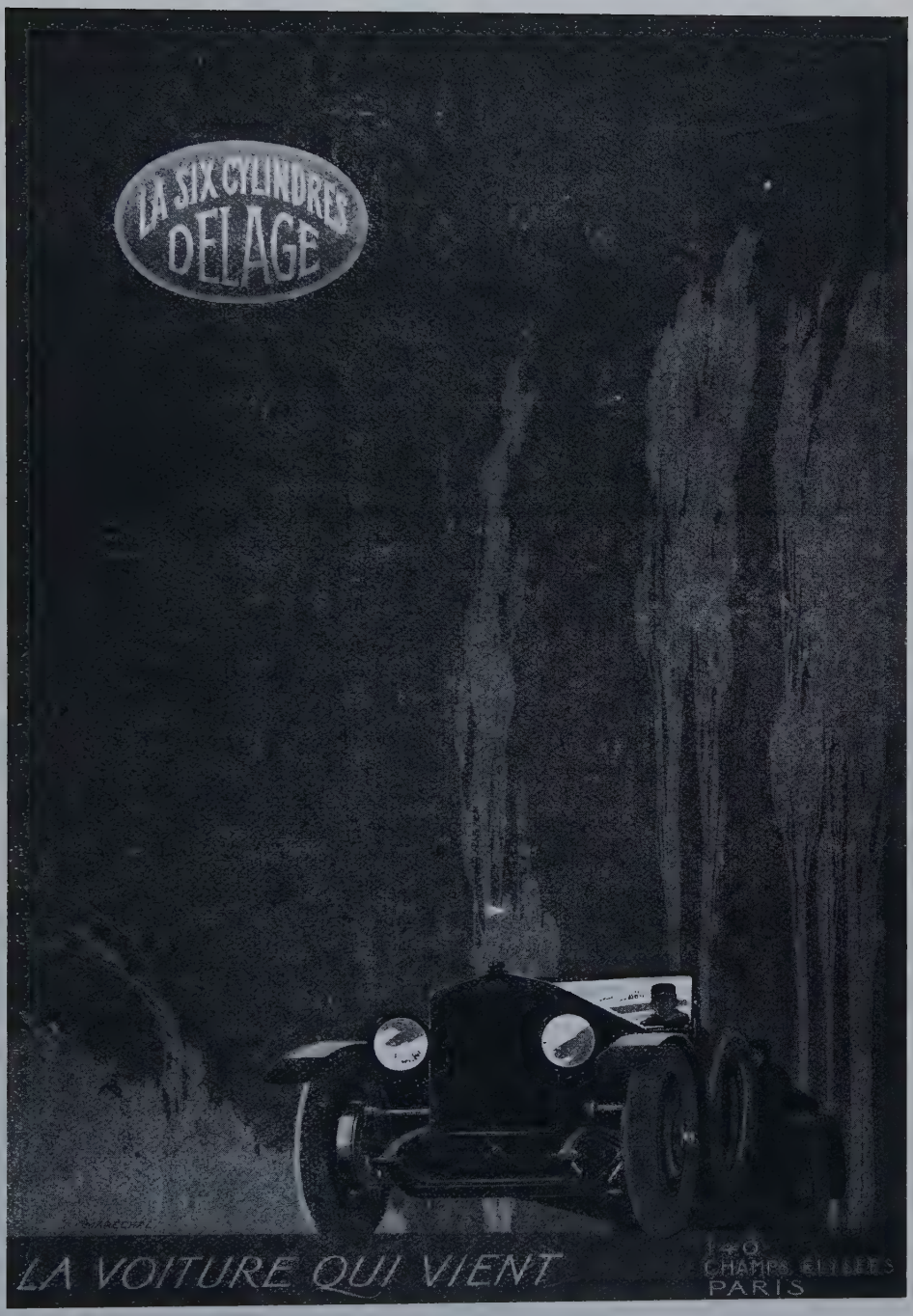
Pour tous renseignements, s'adresser :

CARROSSERIE DRIGUET & Cie

66, Boulevard de l'Hôpital, PARIS

La montre
OMEGA
donne constamment
l'heure exacte

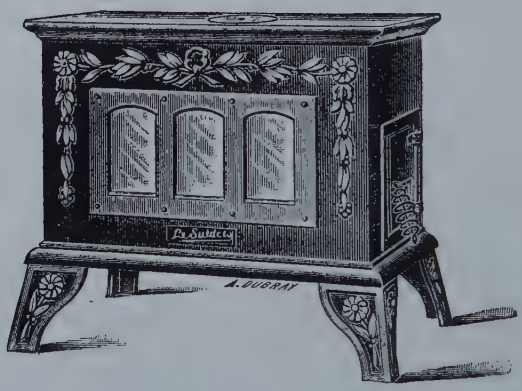
En vente
chez les bons
horlogers


LA SIX CYLINDRES
DELAGE
LA VOITURE QUI VIENT
140
CHAMPS ELYSÉES
PARIS

POÊLE A BOIS

à feu continu

" Le Suédois "



Cadre et dessus en Fonte -- Foyer Terre Réfractaire

LE PLUS RÉSISTANT DE TOUS LES POÊLES A BOIS

FONTE NOIRE. . . . . 120 FR.

FONTE ÉMAILLÉE. . . . . 160 FR.

En vente dans les GRANDS MAGASINS Quincailliers, Fumistes, etc.

Dépôt : 95, Rue du Bac, PARIS — Téléphone Fleurus 06-43

PRIME A NOS ABONNÉS

A nos anciens abonnés qui se réabonnent pour la deuxième année.

A nos nouveaux abonnés qui nous feront parvenir leur bulletin avant le 31 Décembre (date de la poste) nous enverrons Franco une superbe GRAVURE ORIGINALE en couleurs, gravée spécialement pour l'« Esprit Nouveau » par le Maître Juan GRIS. (Cette gravure est la première gravure sur bois de Juan Gris.)

Tirage limité, sur papier spécial du Cambodge ; la planche sera détruite après le tirage.

Nos abonnés apprécieront l'effort que fait l'« Esprit Nouveau » en leur offrant cette prime magnifique dont la valeur artistique et de collection dépasse de beaucoup celle des primes habituelles des Revues.

***

Le N° 1 de la première année presque épuisé se vend isolément 35 francs.

Pour tous les abonnés faisant partir leur abonnement du N° 1, l'abonnement reste fixé à :

70 francs pour la France
75 francs pour l'Étranger

et comprend le numéro 1.

TOUT BULLETIN D'ABONNEMENT NOUVEAU OU DE RÉABONNEMENT POUR UNE ANNÉE QUI NOUS SERA ADRESSÉ AVANT LE 31 DÉDEMBRE (DATE DE LA POSTE) DONNERA DROIT A LA GRAVURE ORIGINALE EN COULEURS DE JUAN GRIS.

BULLETIN A UTILISER PAR NOS NOUVEAUX ABONNÉS POUR LEUR ABONNEMENT

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU
REVUE INTERNATIONALE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
paraissant le 1 de chaque mois

LE NUMÉRO { **FRANCE 6 francs.** / **ÉTRANGER 7 francs (Français)** } **L'ANNÉE** { **FRANCE 70 francs.** / **ÉTRANGER 75 francs (Français)** }

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un abonnement d'un an à* L'ESPRIT NOUVEAU, *à partir du
au prix de francs.

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de francs.

***Libellez :* Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU,**

NOM ***SIGNATURE***
PROFESSION
ADRESSE

BULLETIN A UTILISER PAR NOS ANCIENS ABONNÉS POUR LEUR RÉABONNEMENT

ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
Société Anonyme au Capital de 100.000 Francs. — Siège Social : 29, Rue d'Astorg, Paris

L'ESPRIT NOUVEAU
REVUE INTERNATIONALE DE L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
paraissant le 1er de chaque mois

LE NUMÉRO { **FRANCE 6 francs.** / **ÉTRANGER 7 fr. (Français)** } **L'ANNÉE** { **FRANCE 70 francs.** / **ÉTRANGER 75 fr. (Français)** }

Messieurs,

Je vous prie de m'inscrire pour un réabonnement d'un an à **L'ESPRIT NOUVEAU**, *à partir du*
au prix de francs.

Ci-joint vous trouverez un mandat ou un chèque de francs.

Libellez : Société des Éditions de **L'ESPRIT NOUVEAU.**

NOM *SIGNATURE*
PROFESSION
ADRESSE

ÉDITION DE LUXE

L'ESPRIT NOUVEAU *tire en plus de son éditon normale*

Une édition spéciale de Grand Luxe

POUR BIBLIOPHILES

Il a été tiré avec art de la 1re *année de l'*ESPRIT NOUVEAU, 100 exemplaires *de* GRAND LUXE, numérotés, justifiés.
LES TEXTES *sont tirés sur fort* VÉLIN TEINTÉ PUR FIL LAFUMA.
LES GRAVURES *sont tirés sur fort* VELIN TEINTÉ.
LES ÉPREUVES EN COULEUR *sont tirées sur* PAPIERS SPÉCIAUX.
LES GRAVURES ORIGINALES *sur* GRAND PAPIER DE FIL, VÉLIN OU VERGÉ.

Ces 100 *exemplaires sont numérotés de* 1 *à* 100 *et portent*

LE NOM DU SOUSCRIPTEUR

Le privilège du même numéro de série sera garanti au souscripteur pendant toute la durée de son abonnement.

Cette édition comporte de plus :

DOUBLE SUITE DES GRAVURES ORIGINALES
» » » BOIS ORIGINAUX
» » » POCHOIRS, ÉTATS
TRIPLE SUITE DES ÉTATS DES TIRAGES EN COULEURS

2e ANNÉE

au cours de la deuxième année il sera de plus tiré EXCLUSIVEMENT pour Messieurs les abonnés à l'édition de luxe,

QUATRE GRAVURES ORIGINALES DE NOS PLUS GRANDS ARTISTES

grand format, en noir et en couleurs ; deux de ces gravures feront partie de la collection de la première année et les deux autres de la deuxième année.

Cette initiative, dont l'intérêt n'échappera pas à Messieurs les Bibliophiles et amateurs, fera de cette collection un objet de collection de haute qualité d'art et dont la valeur commerciale sera sans précédent.

Le prix des gravures représente à lui seul la valeur quadruple de l'abonnement.

PRIX DE LA SOUSCRIPTION :

1re année seule : **300 francs** (émise le 15 octobre 1920 à 200 francs)
2e — — : **200 francs.**
1re et 2e années ensemble : **400 francs** (au lieu de 500 francs)

N.-B. — Cette édition n'est pas mise dans le commerce. MM. les bibliophiles sont priés d'adresser directement le montant de leur souscription à la Société d'Édition de l'Esprit Nouveau, 29, rue d'Astorg, à Paris.

SOCIÉTÉ DES ÉDITIONS DE L'ESPRIT NOUVEAU
29, rue d'Astorg — PARIS

SOUS PRESSE
A PARAITRE EN NOVEMBRE
70 exemplaires de

L'EUBAGE

PAR

BLAISE CENDRARS

UN VOLUME DE HAUT LUXE SUR HOLLANDE VAN GELDER

TIRAGE LIMITÉ à 100 exemplaires numérotés, soit :

N° 1 à 70 mis en souscription à 50 francs.

N° 71 à 100 exemplaires de chapelle réservés aux actionnaires de l'ESPRIT NOUVEAU et à leur nom.

80 pages in-4° raisin (28 × 33 cm.), nombreuses illustrations dans le texte et hors texte.
Typographie et tirage de luxe.
Papier de Hollande véritable Van Gelder.

PRIME A NOS ABONNÉS ANCIENS ET NOUVEAUX :

Pour nos abonnés anciens et nouveaux, le prix de souscription est réduit à 40 francs.
Les prix seront augmentés à la parution de l'ouvrage.

BULLETIN DE SOUSCRIPTION

JE SOUSSIGNÉ DÉCLARE SOUSCRIRE A EXEMPLAIRE DE L'EUBAGE,
PAR BLAISE CENDRARS, AU PRIX DE FRANCS L'EXEMPLAIRE.
CI-JOINT CHÈQUE OU MANDAT DE FRS MONTANT DE MA COMMANDE.
LE 1921

SIGNATURE :

ADRESSE COMPLÈTE .

Remplir ce bulletin et l'envoyer à la Société des Éditions de L'ESPRIT NOUVEAU 29, Rue d'Astorg, PARIS.

ÉTRENNES

DONNEZ A VOS AMIS

Un abonnement à l'ESPRIT NOUVEAU qui, sur mandat ou chèque adressé par vous à notre Siège, leur sera servi pendant un an; c'est mieux qu'une boîte de chocolat ou qu'un bouquet de fleurs : votre ami pensera à vous pendant un an.

Vous nous envoyez le bulletin ci-dessous

Vous remettrez à votre ami le BON

Je vous prie de faire servir un abonnement d'un an au nom de.....

..... à..... Rue.....

à partir du N° 13.

Je vous remets inclus un chèque / un mandat de soixante-dix francs (France) / soixante-quinze francs (Étranger)

(Signature)

Adresse :

BON

pour un abonnement d'une année à la
Revue L'ESPRIT NOUVEAU
REVUE INTERNATIONALE
de
L'ACTIVITÉ CONTEMPORAINE
Paris, 29, rue d'Astorg.

De la part de M. .....

ÉTRENNES

DONNEZ A VOS AMIS

Un abonnement à l'ESPRIT NOUVEAU qui, sur mandat ou chèque adressé par vous à notre Siège, leur sera servi pendant un an.

DONNEZ

UN TABLEAU

UN DESSIN

UNE STATUE

D'un maître d'esprit nouveau.

SONGEZ que la revue que lisait votre père lorsqu'il avait votre âge, a oublié de lui signaler qu'un Cézanne, qu'un Seurat, dont personne ne voulait pour cinq cents francs, vaudrait un jour 50.000 francs. L'ESPRIT NOUVEAU étudie les artistes qui seront les maîtres de demain...

DONNEZ

DES LIVRES

de nos collaborateurs ; vous savez ce que valent déjà les éditions originales d'Apollinaire ou de Rimbaud.

BUREAU DE RENSEIGNEMENTS

A la demande de nos abonnés, nous avons créé pour eux, un bureau d'information qui répondra à toutes demandes de renseignements sur LITTÉRATURE, PEINTURE, SCULPTURE, ARCHITECTURE, ÉDITIONS, EXPOSITIONS, AUDITIONS, SPECTACLES.

L'ESPRIT NOUVEAU

ÉMISSION

DE CENT ACTIONS
DE MILLE FRANCS
CATÉGORIE C.

AUGMENTATION DE CAPITAL DÉCIDÉE PAR L'ASSEMBLÉE GÉNÉRALE EXTRAORDINAIRE DES ACTIONNAIRES DU 19 *OCTOBRE* 1921

En dehors du dividende attribué aux nouvelles actions Catégorie C, il est attaché à ces nouvelles actions des **AVANTAGES EXCEPTIONNELS** *pouvant intéresser :*

les AMATEURS
LITTÉRATEURS
ARTISTES
BIBLIOPHILES
ET TOUS CEUX QUI DÉSIRENT VOIR ABOUTIR
L'EFFORT POURSUIVI PAR L'ESPRIT NOUVEAU

Demandez à notre Siège les **RENSEIGNEMENTS RELATIFS A L'ÉMISSION.**

La crise des logements amènera la RÉVOLUTION. Préoccupez-vous de l'HABITATION.

Nous avons déjà publié sous la rubrique

ESTHÉTIQUE DE L'INGÉNIEUR

les articles suivants :

N° 1. *Trois Rappels à MM. les Architectes : LE VOLUME,* par LE CORBUSIER-SAUGNIER, avec 9 illustrations.

N° 2. *Trois Rappels à MM. les Architectes : LA SURFACE.* — — — avec 9 illustrations.

N° 3. *Les Maisons Voisin* ..... — — — avec 6 illustrations.

N° 4. *Trois Rappels à MM. les Architectes : LE PLAN*..... — — — avec 15 illustrations.

***

Sous la Rubrique **ARCHITECTURE** :

N° 5. *Les Tracés Régulateurs*..... — — — avec 10 illustrations.

N° 6. *Une Villa de Le Corbusier* ..... par JULIEN CARON, avec 18 illustrations.

***

Sous la Rubrique **ESTHÉTIQUE DE L'INGENIEUR** :

N° 8. *Des Yeux qui ne voient pas : LES PAQUEBOTS* ..... par LE CORBUSIER-SAUGNIER avec 13 illustrations.

N° 9. *Des Yeux qui ne voient pas : LES AVIONS*..... — — — avec 22 illustrations.

N° 10. *Des Yeux qui ne voient pas : LES AUTOS* ..... — — — avec 15 illustrations.

N° 11/12. *Esthétique de l'Ingénieur. — Architecture (Revue de l'année).* — — — avec 17 illustrations.

Nous continuerons ces études en publiant dans nos prochains numéros, les Articles suivants :

N° 13. **ARCHITECTURE**. *Maisons en Série.*

N° 14. — *La Leçon de Rome.*

N° 15. — *De l'Illusion des Plans.*

N° 16. — *Pure Création de l'Intelligence.*

POUR PARAITRE :

URBANISME. *Le chemin des ânes, le chemin de l'homme.*
Ce que l'œil voit.
Architecture ou Révolution.

LE PIERROT — COLLECTION SIMON

JUAN GRIS

LETTRES

LE PHÉNOMÈNE LITTÉRAIRE

PAR

JEAN EPSTEIN (1)

VII

J'ai indiqué plus haut que la vie contemporaine ne peut aller sans traces de fatigue intellectuelle comme une vie physique intense ne peut aller sans fatigue physique. Comment nier que l'intellectuel qu'est l'homme civilisé, tout homme civilisé, l'ingénieur certes plus que le wattman de tramway, mais le wattman aussi, soit prédisposé à éprouver de la fatigue intellectuelle assez fréquemment, quand il est évident que l'athlète est prédisposé de par ses conditions de vie à éprouver fréquemment de la fatigue physique. Pourtant l'athlète qui éprouve cette fatigue n'est pas un débile. De même l'intellectuel n'est pas un débilité mental et nerveux parce qu'il éprouve de la fatigue intellectuelle.

Si l'hypothèse de la fatigue civilisée est juste, on doit en retrouver le reflet dans la littérature européenne civilisée. Et c'est en effet ce qui a lieu. Je passerai toutefois rapidement sur cette preuve qui est surtout intéressante lorsqu'on considère la fatigue intellectuelle non seulement comme civilisée, mais encore comme civilisatrice, ce que j'ai fait ailleurs et qui sortirait du cadre donné à une étude sommaire.

D'autre part, seconde raison de ne pas insister, je crains, car on est naturellement porté à mal généraliser sur ce mot fatigue qu'on estime toujours péjoratif, en m'étendant trop sur la fatigue dans les lettres modernes, qui n'est que la réverbération de la fatigue générale du monde civilisé, sans démontrer en même temps les avantages de cette fatigue, de faire croire que les auteurs modernes sont, comme on dit, des décadents, des diminués, des faibles. Ce contre-sens, je l'ai si souvent entendu faire que j'en éprouve une véritable phobie.

Loin d'être un mal, la fatigue est un moyen d'entraînement. La fatigue forge l'athlète, le coureur, l'acrobate, le boxeur et le penseur. C'est parce que ce savant s'est fatigué plusieurs mois sur un problème qu'il en trouve finalement la solution ; ce philosophe doit à sa fatigue sa philosophie, le poète, sa poésie, et le civilisé, sa civilisation.

La fatigue intellectuelle a fait que les anciennes formes littéraires ne nous émeuvent plus, comme elle fait qu'un réflexe nerveux s'éteint, et elle a donc contribué en bloc, à créer les formes d'art nouvelles. La fatigue intellectuelle ou nerveuse fait que ce qu'on regarde trop longtemps, trop continuellement, trop régulièrement, on ne le voit plus : les meubles de sa chambre, les bibelots de sa table, le visage de ses parents, les défauts de son ami intime, le paysage de sa fenêtre ; c'est donc la fatigue

(1) Voir l'*Esprit Nouveau*, nos 8, 9, 10 et 11-12.

qui détourne l'attention moderne des notions stables, des lignes immobiles et la porte sur le mouvement. L'art statique est remplacé par l'art dynamique qui comporte par exemple, entre autres éléments, la métaphore de déformation et de mouvement, une véritable danse des idées. La fatigue rend les hommes impulsifs et spontanés, et, à lire les lettres modernes, on y note de l'impulsivité et une belle spontanéité, raison de cette sincérité sur laquelle j'ai insisté. L'exercice et la fatigue intellectuels créent la pensée par images successives, intermittentes, la pensée-métaphore favorable aux analogies les plus étonnantes, aux brusques associations d'idées, aux raisonnements rapides dont les termes moyens ont été échopés, au plan intellectuel unique, à l'accélération onirique des images mentales, toutes choses qu'on retrouve dans la pensée moderne.

EXEMPLES

I

Arthur RIMBAUD

Arthur Rimbaud, dont toute l'œuvre connue tient ou tiendrait en un volume de 350 pages, et qui a cessé de produire à vingt ans, est l'écrivain qui a eu la plus forte influence sur la littérature française contemporaine.

Comparable pour sa manière d'écrire et de penser à aucun de ceux qui l'ont précédé, il a, le premier, brisé sur un genou d'adolescent la cangue des phrases. Jeune homme inexplicable, impulsif et brutal, si étonnamment et si universellement doué, si intelligent que tous autour de lui, depuis le collège, camarades et professeurs, puis hommes de lettres, ses cousins pauvres, s'ébahirent continuellement, jusqu'au jour où Rimbaud brusquement s'est tu, les ébahissant une fois de plus ; révolté contre sa famille médiocre, contre ses camarades médiocres et, de plus, jaloux, contre sa ville médiocre et, de plus, petite, c'est-à-dire extrêmement ignominieuse d'esprit, contre tant de littérateurs médiocres et, de plus, bavards, pompiers, têtes vides et malhonnêtes ; voyageur qui voyageait comme on s'évade, sans pouvoir échapper à cette médiocrité qu'il haïssait ; liseur qui lisait comme on ferme les yeux, pour ne pas voir ; hautain parce qu'il lui était impossible d'ignorer ce que lui-même valait ; violent et brusque au point qu'il leva un bras armé au dessert d'un repas contre tel interlocuteur que les sarcasmes dont Rimbaud usait, échauffaient ; ancêtre à vingt ans, et ancêtre aujourd'hui, quarante-sept ans après sa mort littéraire, encore jeune, pourvu d'une plus féconde descendance poétique que tout autre écrivain ; fauve, cruel ; si beau, dit-on, qu'il fut aimé comme une femme, et si ample son geste au delà du vice qu'il l'enjambe et n'y touche pas ; artiste toujours, virtuose jamais, et c'est peut-être parce qu'il ne voulut pas, ayant été artiste, devenir virtuose, qu'il cessa un jour d'écrire, non qu'il n'ait plus rien eu à dire, mais plus rien, lui, à inventer ; poète si respectueux de la poésie qu'il ne voulait en sa présence ni règles, ni lois, ni science, ni critique, ni traduction, ni ordre, mais rien que la poésie qui grelotte nue dans un cerveau ; intelligent, trop, il découvrit, penché sur lui-même, la poésie de l'intelligence, la poésie des associations intellectuelles, des compréhensions soudaines, des illu-

minations, des pyrotechnies où trente idées à la fois flambent, ronflent, fusent, bruissent et parfument ; des images qui ne font pas voir, mais font découvrir, prévoir, anticiper et comprendre ; des images dont le nœud coulant fulgure et s'abat, lasso inattendu, sur des nuques encore vierges de col et que celui-ci nous donne tout frémissantes d'une longue liberté ; des images nues et, ce comble, neuves ; inventeur qui use le premier du raccourci, qui brouille les époques, les dates, les plie et les déplie comme ces panoramas qu'on vend en Suisse près des points de vue, qui innove la concision, la précision et la suggestion, qui fore l'avenir et le présent d'une seule percée, qui ajuste l'écriture sur la pensée, qui pose des pièges et y capture le momentané, l'éphémère, le soudain, le mobile, le vivant ; qui découvre un rythme nouveau, une pensée, une manière de penser nouvelle ; visionnaire, il voit tous les rapports, le miracle continuel ; païen, il ne sacrifie pas au marbre, mais à la vie ; imprévu, aigu, tranchant, il aperçoit des correspondances, il accorde le son à la couleur, et la couleur à la forme, la forme au rythme ; il veut un verbe poétique accessible à tous les sens.

On a parlé d'hallucination, d'« hypnose ouverte », quand il fallait éviter surtout à ce subtil maître de l'observation du moi, les psychiâtries balourdes, médiocres et gourmées. Rimbaud lui-même prononce « hallucination », mais ne voit-on pas que c'est une image comme toutes celles qui suivent et qui précèdent ? Simplement, mais enfin avec une certaine précision, Rimbaud sent que la poésie est intimement liée au subconscient. Ce que M. Abramowski vérifie par des expériences ou des questionnaires, ce que de telles expériences moi je garde, votre horoscope, poètes, Rimbaud le découvre, l'invente. La rime, la composition, toutes les règles, la métaphore, même le sujet retombent à leur vraie place d'accessoires. Les discuter devient puéril. Derrière une basse porte de cave, insoupçonnée, surgit, coule et bruit l'essence des poèmes. Tant d'écrivains qui mirent l'œil à cette serrure sans pousser le battant. Rimbaud pénètre jusqu'à cette source et s'en saoule. Moment illustre dans la vie de l'intelligence.

« *Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles.....*
J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes..... »

Mais l'homme n'était point mûr pour cette Amérique.

Comprendre que ces *peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires ; la littérature démodée, latin d'église, livres érotiques sans orthographe, romans de nos aïeules, contes de fées, petits livres de l'enfance, opéras vieux, refrains niais, rythmes naïfs* peuvent être et sont aussi beaux que n'importe quoi qui est beau, à condition qu'on les huile de subconscient, source de poésie, et qu'on les considère sous le jour particulier des états subliminaux, demandait une subconscience à fleur de peau. Et cette situation superficielle du subconscient dont jouissait Rimbaud, anachroniquement, pour sa gloire, n'était point encore l'apanage de ses contemporains, même les meilleurs. Des causes organiques sont responsables de cela comme de tout. Aujourd'hui l'avènement général de ces causes commence. Et c'est pourquoi il y a une poésie nouvelle qui continuera.

A tout prendre la poésie littéraire ou cinématographique, la poésie en général me paraît impossible sans la participation intense et particulière du subconscient. Cette vitesse énorme de pensée, cette compréhension rapide des analogies métaphoriques, cette perspective unique du plan intellectuel, cette succession d'images-détails font la poésie parce qu'elles embrayent la vie du subconscient et fouettent cette toupie à cent miroirs. Les gestes des meilleurs acteurs d'écran sont poétiques parce que toujours inachevés, esquisses, flèches, programmes, tangentes à une réalisation qu'interrompt un autre geste, un texte ou sobrement du film opaque, ils chargent le sub-

conscient de parachever leur devenir. Voyez le jeu de Sessue Hayakawa, les scénarios de M. Louis Delluc. Et si tant de littérature académicienne nous excède, si tant de films Rigadin-Navarre-Grandais nous font hausser les épaules, c'est que le subconscient n'y trouve aucun aliment.

Peu à peu le subconscient s'érode. La conscience claire, comme un halo, empiète sur des couches toujours plus profondes et use les superficielles comme les marches d'une crypte vers où rampent des genoux croyants. Tous les dix, quinze ou trente ans on peut marquer une étape nouvelle en profondeur. Sur l'échelle de cette géothermie explorée les degrés s'allongent. Les poètes comme des sourciers indiquent de leur plume qui, alors, vibre, les riches nappes souterraines. Parfois un effondrement et une chute dans un sol sournoisement miné. C'est ce qui est arrivé à Rimbaud. Au-dessus de son cratère les littérateurs du temps se grattent pensivement le menton. Même Gourmont qui pressentit tant de choses (cf : *La Culture des Idées*, *La Création subconsciente*), écrivit des phrases qui ont été pénibles à ma vénération de lui. Il y a donc une ascension centripète, une montée en profondeur, un vol en dedans. Et vers quel centre ? A travers quel axe ?

Il existe d'autre part une loi de rétrécissement de l'intelligence, incomplètement formulée par M. Matisse. Il aurait fallu dire : rétrécissement de la sensibilité ce qui a une autre importance. Plus la civilisation offre à l'homme de variantes sensibles, de possibilités de perception, plus la sensibilité se tresse d'œillères et d'écrans, habitudes et fatigues, pour se protéger contre le surmenage. Ce qu'elle gagne en profondeur, elle le perd en surface comme un objectif allonge sa portée aux dépens du champ. Si on plonge donc en profondeur, cette plongée se fait en coin, en évantail tenu à rebours. On voit moins, mais mieux. Vers un butoir inconnu les trajectoires convergent. Et vers quel foyer d'attraction cette spécialisation parmi tant d'autres spécialisations glisse et file ? C'est un horoscope à faire. Je cherche les signes de ce zodiaque.

Observateur, comme tout poète sincère, Rimbaud engage la bataille contre l'inexprimable ou l'encore inexprimé ; et l'inexprimable recule ; des choses qui semblaient indicibles sont dites, peuvent être répétées. Il ne raconte pas un objet, mais se raconte à propos de tout. Il ne dit pas un objet, mais lui-même au contact de cet objet ou cet objet sombré en lui-même ; toujours il se souvient, il induit, il se superpose au monde et nous présente de ce monde plusieurs épaisseurs de mémoires, d'imaginations et d'analogies.

Tel fut brièvement Arthur Rimbaud dont l'apparition et la fuite ont quelque chose de cosmique, de divin, d'incompréhensible, génie, méritant exactement cette épithète vilipendée, et qui, s'en allant vers d'autres continents, cessa d'écrire au moment où tous les autres commencent, ayant dit irrévocablement, dédaigneux de répéter, ne voulant pas ajouter aux découvertes des radotages de virtuose. Il revint mourir en France. Et, mort, il lui fallut supporter le faix des nécrophores qui voulurent redorer sa mémoire à la manière des petits esprits goulus d'apprendre faussement que cet homme leur ressemblait.

Non.

Il ne leur ressemblait pas.

Vous connaissez ces pages qu'orchestre un rire de faune intelligent, ces poèmes où les poings gèlent dans les poches crevées de misère et de juste orgueuil, de jeunesse qui n'a point connu la sérénité, de printemps qui éclate parmi les priapes, d'oraisons qui fusillent le ciel et massacrent les anges. Les vingt ans y sont si beaux qu'ils devraient aller nus. Les bateaux « *insoucieux de tous les équipages* », y dérivent sur les mers d'amour et de rythme

« ..... *où flottaison blême*
et ravie, un noyé pensif, parfois descend. »

Les archipels se désancrent et on les heurte comme un corps de femme. Des vieilles cherchent tendrement les poux sur la tête de leurs enfants. Les voyelles peignent. Des Sabines douteuses se pendent au poitrail du poète. Il y a des vertiges et des silences sonores comme un cyclone, des rengaines qui frémissent comme des feuilles de saule, la « CHANSON DE LA PLUS HAUTE TOUR » et les « FÊTES DE LA FAIM ».

Aussitôt que l'idée du déluge se fut rassise, Un lièvre s'arrêta dans les sainfoins et les clochettes mouvantes et dit sa prière à l'arc-en-ciel, à travers la toile de l'araignée, et le monde se reconstruit en deux pages comme la graine germe, pousse une tige, des feuilles, fleurit et fructifie en deux minutes au cinématographe. Une floraison de verrerie et de métaux couvre un satin blanc. Le fils de Pan creuse son rire taché de vin et d'ivresse, puis étire ses bras acrobates. Le poète embrasse l'aube d'été sur la bouche, puis, étant ivre de ce baiser, danse. Il danse jusqu'au soir et dételle *le corbillard de son sommeil*. Des villes surgissent, actuelles, géométriques, cristallines, huilées, actives. L'enfance mise en perce goutte à goutte s'écoule, lourde de désirs inutiles, de souhaits baroques, d'invectives, de désespoirs ; d'un promontoire s'apercoivent toutes les banlieues métropolitaines, les rails, les Splendid Hôtel avec leurs terrasses chargées de boissons fraîches, d'éclairages et de voyages, les glaciers, ces tortues carrossables, les volcans qui trouent cette sécurité, les quais, les tourelles des canons à éclipse, les canaux, les galeries de l'art, les parcs. L'histoire, le conte d'une royauté sans pouvoir, d'une vie d'ouvrier, la guerre, le désir d'être ou d'avoir été barbare, vingt ans, la dévotion à quelques mortes, « Une saison en Enfer » ou les souvenirs imaginaires, tout se mêle, cuit et distille dans cette « Alchimie du Verbe ».

« *Cela s'est passé je sais aujourd'hui saluer la beauté* ».

C'est alors qu'il savait qu'Arthur Rimbaud s'est tu.

Et que Rimbaud, le plus grand écrivain de son temps, ait soudain cessé d'écrire, avant même d'être tout à fait sorti de son adolescence, c'est ce qu'on appelle « le problème de Rimbaud ». Problème ? Mais certes comme dans un problème la solution est contenue dans les données. Le plus grand écrivain de son temps, c'est-à-dire possédant une sensibilité, déjà du seul point de vue organique et cœnesthésique, en avance de quarante ans sur la sensibilité de ses contemporains, Rimbaud ne pouvait être que mal entendu. Pour un poète, vivre et créer dans un malentendu continuel est une vie atroce. Et pour un poète qui estime sa poésie non pas comme littérature, c'est-à-dire courbettes, gagne-pain, décorations, « cher maître », cinquantième mille, mais comme l'essence, la raison, et le culminant plaisir de sa vie, qui aime sa vie dans sa poésie et non pas sa poésie dans sa vie, mieux valait aller ailleurs vivre selon son rythme libre que de le cogner à des sensibilités tardives, écolières, lentes, envieuses.

Il partit comme on ouvre une fenêtre.

De l'oxygène !

Comme il dut vivre de la poésie, manger de la poésie, respirer de la poésie, dormir de la poésie, souffrir de la poésie dans ses vagabondages. Londres, l'Ecosse, l'Allemagne, les Alpes, Milan, Turin, Sienne, Livourne, l'hôpital de Marseille, l'Espagne, les bandes carlistes, Sumatra, déserteur de l'armée hollandaise, Bordeaux, prisonnier à Vienne, Bavière, Charleville, Hollande, Copenhague, contrôleur de cirque à Stockholm, Rome, contre-maître à Chypre, Egypte, la mer Rouge, l'Afrique, Aden, armurier du Négus Ménélick, le Harrar.

Et tout ce qu'on ne sait pas.
Comme son silence suffit à punir.

Blaise CENDRARS

Un homme a compris qu'il n'y avait pas une minute à perdre, que la poésie était en jeu, que le miel des rhétoriques ne servait plus qu'à fabriquer du papier tue-mouches dont les mouches même ne voulaient pas.

Il s'est dit : « Toute poésie vient de vivre et y retourne. Il n'ont pas l'air de savoir s'y prendre. Il faut que j'y aille. »

Il a su nous dire que le journal quotidien, gras d'encre humide, se lisait comme un martyrologe et, maintenant, je ne sais plus faire sauter la bande des périodiques sans sentir la vie, la large vie me souffler au visage. A lui qui n'a pas voulu bavarder comme tout le monde, ni tirer à la ligne, ni amincir sa vie à travers des filières, quelquefois un cri échappe, mais c'est un cri de poète, un cri orchestre.

Il a touché mon oreille de sa parole mesurée et musicienne ; j'entends maintenant la musique automobile des rues et des usines, la plainte colorée des affiches sur le mur, ces jaunes et ces bleus où rebondissent des majuscules, ce sourire immobile qui dit : pâte, savon, poudre, élixir. Il a su voir que les murs des villes sont le décor préétabli des drames industriels. J'imagine entre une machine à écrire et un stylographe, un suicide en habit, le faux-col déboutonné, devant le reliquaire du coffre-fort. Les jeunes gens s'embrassent sur le chèque reconquis. Il sent en musicien, en peintre, en poète que cinq cent mille hommes sur deux kilomètres carrés, superposés par les feuillets des étages, travaillent, achètent, boycottent, vivent, — et il sait le dire. Il transpose le chant des moteurs qui ronflent aux portes des banques, les taches polychromes des robes, des vitrines, des lampes à arc et du soleil. Il sait de ses images mouler tous les reliefs, toutes les profondeurs, celles de l'architecture humaine, du ciel rond au-dessus des têtes bosselées et phrénologiques, de la paume des mains où l'amitié se retrouve et sombre dans une étreinte, des horloges qui avancent, retardent et obéissent aux hommes mieux qu'aux planètes et ne marquent plus qu'une heure de décret, de sorte qu'il n'y a plus de temps, celles des gares d'où les rails luisants fusent pour trouer la distance de sorte qu'il n'y a plus d'espace, de sorte qu'il n'y a plus rien, mais un poète. Un poète qui entend crier les couleurs, chanter la lumière folle, qui gémit doucement des souvenirs à la lune, une lune électrique pendue à une potence, qui vibre sous la caresse des express dont les continents frémissent, qui écoute, désolé, le rythme des trains nocturnes et il note l'orgue des freins qui à ce bruit de cœur malade met une sourdine, qui s'endort et puis se réveille sur les ponts entourés de vacarme métallique. Il est fasciné par les kilomètres qui grelottent aux vitres nocturnes. Il a pleuré sur les embarcadères parce qu'il connaît, homme, le prix de l'amitié d'un homme. Il a eu le mal du pays, le mal de tous les pays, le mal de toute la terre et le mal des planètes. Il a fermé les portières avec ce geste sec, tardif, nerveux, courageux, soigneux des mains qu'il ne faut pas pincer. L'odeur des gares le prend à la gorge comme une pendaison. Il a vu entre les wagons les accordéons noirs s'allonger, se raccourcir, plier, déplier leurs rides et les a entendu bêler sans arrêt un grand air triste. Entre leurs parois mobiles il ausculte le rapide. Dans la nuit, aux portières, il a été lui-même le paysage, ombre sur le talus, lui sur la terre, lui qui se penche, s'élève, s'étend, change de forme, s'enroule autour des poteaux, se gondole sur les fils de fer, s'étale sur les fleuves, glisse sur les quais des gares, et soufflette au visage les employés indifférents. Il a connu la grâce monstrueuse de trente wagons se penchant d'un mouvement brusque sur la mer ; toutes portières ouvertes on roule dans un courant d'air ; les mains aux poches on titube sur place.

Toujours il appareille vers autre chose ; il attend. C'est plus fort que lui ; il attend. Quoi ? Tout ; rien ; n'importe quoi ; une lettre ; un ami ; un télégramme ; un journal ; un livre ; une surprise ; l'orage ; le soir ; midi ; une rencontre ; lui-même ; quelque chose d'autre. Son œil jamais ne se ferme, son oreille jamais ne s'endort et il enregistre, recueille, module. Il sait voir autour de lui la forme, la ligne, la beauté géométrique, calme et parfaite d'un œuf qui satisfait l'œil et la main. Il n'arrive pas dans une ville, mais y retourne et s'y reconnaît, s'y retrouve, s'y découvre — et sait le dire. Il voit le bondissement de la vie et le note avec des doigts où il y a de la musique jusque « *sous les ongles* ». Il perçoit le tressaillement de l'appareil Morse comme une prosodie, les marques de fabrique comme une histoire colorée du monde, une théogonie, une géométrie mythique. Pour lui les paysages dansent, coupés par les poteaux télégraphiques, sur la portée des fils. Pour lui les journées sont profondes, inépuisables, remplies à déborder par les vies des quinze cent millions d'hommes qui bruissent en tournant autour du soleil.

M. Cendrars regorge tellement de poésie qu'il en laisse, comme de la dorure, à tous les objets qu'il touche, et qui sont désormais des reliques. Une boîte de conserves et sa naïve étiquette résonne en lui comme une possibilité de poème, et la façade des hôtels devient quelque chose d'énigmatique, monstre et douloureux. Il aime les villes et les déserts. Il tremble de ce que peut contenir une boîte aux lettres — mort ou naissance ou guérison ou faillite, et il y a des lettres qui se perdent — : il a laissé des lambeaux de son épiderme à toutes les frontières, à toutes les latitudes, à tous les méridiens : il a mis les horaires en musique, et un cœur, un grand cœur vaste et dur, un cœur en floche.

Il lui reste dans les poumons le vent de tous les climats, et dans les yeux la couleur de toutes les mers, de toutes les lumières, de tous les sols, dans les oreilles les mots de tant de langues et les noms harmonieux et rudes des tribus indiennes, qui sont ceux des Express Transaméricains, et le silence de toutes les forêts, de toutes les solitudes, et sur les lèvres le goût de tant d'auberges, de bars et de sources.

Il n'est plus besoin de chercher la poésie dans les traités de mythologie, ni dans l'histoire romaine ou juive ou perse, ni dans la vie des saints, ni dans les musées. On peut donc être poète sans savoir que les Epigones furent les fils aînés des Sept Chefs et périrent, sauf Adraste, dans l'expédition contre Thèbes, sans montrer qu'on a lu Tite-Live, Xénophon, et l'Ecriture, sans être bibliothécaire ; et, comble, lui connaît pourtant toutes les bibliothèques. La poésie se trouve partout, à portée de main, dans ces gares où nous prenons le train, dans ces rues où nous marchons, dans la boîte du facteur que nous interrogeons et jusque dans le moindre pli de nos vêtements. C'est ainsi que M. Cendrars a renouvelé la nature mieux qu'une époque géologique, la vie mieux qu'une révolution, l'homme davantage qu'une guerre. Et à la guerre, lui, poète, il a tué — et il a su le dire, musicien — et il y a laissé un bras. Il a vu tant de visages gantés de verre, visages ruisselants de soleil, visages de toute sa vie, visages nus que déchire un sourire, visages hâlés dans le vent maritime, visages déguisés, visages fatigués. Il est allé partout, et il est revenu parce que le retour, le retour est encore plus triste que le départ quand on ramène une tendresse éreintée de s'être tant promenée. Il a aimé, aimé la vie, le monde, la terre, l'Europe, Paris, la France, lui-même, les autres, les continents, les couleurs, les lignes, la tristesse, les timbres exotiques, les enveloppes qui sont venues de loin, la danse des villes, la trajectoire pure des comètes, la littérature, le Christ, ses amis, les jeux puérils de son enfance, New-York, la forme des îles, l'odeur des vieilles reliures, la poussière des chambres inhabitées, la rose des vents, les cris des vagues, les grands voyages, « la tristesse et le mal du pays », le plaisir d'être seul, la solitude d'être deux, d'être plusieurs, d'être tout le monde, le frottement des foules, l'inquiétude, l'attente, et encore Paris, « la tristesse et le mal du pays » : la vie. Et ayant tout aimé de cet

amour qui est identification et absorption, presque sacramentelles, un peu mage et un peu diable, succube et incube, il a tout regretté, *« lui qui est ébloui »*.

Non, il n'est pas seulement le poète de la machine, ni d'un exotisme moderne, rail ou paquebot. Pourquoi prescrire des limites et un régime à lui qui sent la vie, toute la vie, telle qu'il l'éprouve. Il a écrit un poème de missel et d'encens : et si le missel est de missionnaire barbu, grillé par tous les soleils, lavé par toutes les pluies et toutes les vagues : et si l'encens est de fumerie chinoise, s'il sent le thé vert et la pirogue, la poussière des routes, les bouges de New-York et les épices, tout de même c'est un missel et c'est de l'encens. Le père blanc qui a tant couru l'Afrique, mélange un peu de nègre à son latin ; tout de même la messe est dite.

Il a écrit dix-neuf poèmes drus, brusques, mélodieux et explosifs qui se cognent à la vie, la vie tout entière, s'y blessent et s'y égratignent.

Il n'aime pas beaucoup les muses périmées, qu'elles tiennent salon sur la colline reconstituée de l'Olympe ou dans la ruelle d'un XVIIIe polycopié. Autour de lui, et de nous, circule une beauté fraîche, une beauté utile, quotidienne, servante, robuste, qui se fait et se défait à chaque heure. L'avenir et le passé, c'est très beau. Mais cet aujourd'hui qui colle à notre peau et y laisse des cicatrices !

Et tout ce que j'ai dit du rôle du subconscient dans la poésie de Rimbaud devrait être répété à propos de la poésie de M. Cendrars.

Jules ROMAINS

M. Jules Romains est le poète du nombre. Il écrit sa fenêtre ouverte sur le grondement des villes peuplées. Même cela ne lui suffit point. Il quitte sa table et descend dans la rue. S'il voit un groupe il marche vers lui, car il préfère être deux qu'un, cinq que deux, cent que cinq, une armée que cent, une nation qu'une armée. Et ce groupe il l'embrasse de bras forts, et le maintient contre une poitrine large. Ce groupe il l'absorbe et le devient. Il a pour la multitude une tendresse inquiète d'entraîneur pour son poulain, une tendresse rude d'homme envers des hommes. Il respire avec la multitude, pense avec elle, aime et souffre et crie avec elle : avec elle, non pas comme elle. Il est Français mais il est Européen, parce que l'Europe est plus nombreuse que la France. Le rythme de ses vers a quelque chose du piétinement lourd des foules : il marche au pas. Parfois seulement surgit une mesure légère et infiniment souple, si souple au milieu de ces chants rudes, comme un rire de fille énervée dans le bruit d'une émeute. Il pense toute une ville, il pense trois ou quatre rues et leurs passants qui sont des hommes. Le vent du soir porte à son visage penché d'une fenêtre l'haleine de la plus grande ville. Il se met sur le passage des hommes et se laisse heurter par eux. Il se donne à la foule, il se donne à elle, immédiatement, au coin d'un carrefour, devant une boutique, à la caserne, tout entier et tout de suite, et l'aspire et la pénètre. Mais il n'est pas passif ; il ajoute sa vie à celle de cette foule, sa masse à cette masse sa parole à ses cris parce qu'il est naturellement un chef. Il aime la pitié dont oscille un groupe, la prière dont fermente une église pleine, la fureur de mille poings. Il ressent tellement le charme du nombre que, le rompant, il se croirait coupable de lèse-magnétisme, de péché. S'il voit un enterrement rien ne pourra empêcher qu'il ne s'y joigne, et un mariage, qu'il n'attende à la porte de la mairie, afin qu'il y ait un plus grand nombre à rire et à pleurer. Il est volontaire et certaines de ces phrases

sonnent comme des commandements jetés à une troupe indocile mais qui suivra. Il a foi en lui-même et en la foule. Il apostrophe. Il prie. Il conduit.

Il est social. S'il a gémi, blessé, vers une survie de l'Europe, il a dit également l'âme batailleuse de l'armée. Il se joint à tous les cortèges et à toutes les processions parce qu'on s'y sent les coudes, mais que lui importent leurs politiques et que lui importent leurs cultes.

Mais il n'est pas pacifique. Pacifique il ne peut pas l'être. Sa poésie, comme toute poésie sincère, est une poésie d'élan, une poésie de mouvement. Le mouvement est toujours guerrier et la foule n'est jamais en repos, ce repos qui n'est pas une mort, ni même la mort, mais le résultat d'une mort universelle, c'est-à-dire rien, inappréciable, néant.

Jean COCTEAU

Comme un pianiste prodige virtuose à quatorze ans, je l'imagine, après ce geste de la tête pour repousser les cheveux rebelles et de la main pour apaiser le nœud de la cravate, qui s'installe devant le clavier des mots où il frappera tout à l'heure ses plus rares métaphores. Je verrai toujours M. Cocteau élégant, jeune, précoce, avec des mains souples d'acrobate, la démarche d'un danseur, très joli garçon, spirituel, intelligent comme on ne l'est guère, dans un salon, avec, en tapisserie, des spectatrices qui ne savent s'il convient de s'émerveiller déjà, tel que son style enfin rare, agréablement maniéré, qui désire étonner autant que plaire, qui fait songer à la ligne savante d'un shake-hand selon les formes. Son écriture est semée de tours de passe-passe qui éblouissent. On s'arrête, on en redemande, on voudrait voir comment c'est fait.

Et la littérature de M. Cocteau m'est extrêmement sympathique. Sous l'épiderme fardé de son style, la vie circule. Un peu de truculence n'empêche pas l'observation, mais la souligne. L'intelligence partout transparaît, comprend, illumine. Si, par moments, la phrase est un peu rampe et théâtre, cirque même, sa flèche, bien qu'empennée excessivement, porte et perce. Lui-même la compare aux acrobaties des aviateurs, à leurs virages, à leurs glissades. Il aime les raccourcis, les voltes soudaines, le saut périlleux, les rétablissements brusques, le saut de la mort, les danses sur la corde raide, le feu d'artifice, les tours de cartes et le calembour. Il est étourdissant et délicieux. Malgré cela, et c'est ici qu'il devient, en cessant peut-être de le vouloir, vraiment étonnant, malgré cette virtuosité, il est artiste. De sorte qu'à ses plus inimitables jongleries il ajoute celle de jongler sérieusement. Sincère, bien entendu ; et son observation va loin. En quatre lignes il charpente un tableau. Une demi-douzaine de détails composent un ensemble. Il comprend, résume, démonte, manie, caresse, remonte en deux cents pages toutes les idées générales de la vie. Le lieu commun, il y excelle, et ce n'est plus le lieu commun. Son rythme est d'une fragilité précieuse et exceptionnelle. Certains de ses « disques de gramophone » me semblent des architectures en verre filé, en larmes bataves. J'ai peur, en lisant, que ma voix n'en casse la ténuité et l'harmonie, et je repose le livre doucement, pour suppléer par la précaution du geste à l'ouate dont ma bibliothèque n'est pas garnie. On en retient un goût extraordinaire. Cela pince l'oreille comme de la musique digne exécutée avec les instruments les plus simples : mirlitons et peignes entourés de papier de soie sur lesquels on souffle en faisant trembler les lèvres. Ailleurs sa phrase est infiniment pleine et sonore, coupée de silences. Ces silences qu'impose au lecteur l'ir-

ruption brusque de la marge parmi le texte, parlent autant que les mots. M. Cocteau joue de la marge comme de la plume, du blanc comme du noir, de la pause comme de la parole.

M. Cocteau est philosophe parce qu'il voit. Il excelle à résumer en dix lignes une époque de sa vie. « *Quatre jours, nous fûmes concierges.* » Il s'inscrit si exactement sur le papier qu'on jurerait sa plume fixée, comme un stylet enregistreur grattant le noir de fumée, directement au ludion de sa sensibilité. Il est exact jusqu'à la manie. Plutôt qu'un sentiment ne s'évade de l'expression, il l'enroule si bien de sa phrase, l'emmaillotte si tendrement, l'examine si méticuleusement qu'à moitié il l'étrangle et le guinde. Il force l'attention par quelques faux accords, puis déploie sa vraie musique. Sa pensée toujours intercale des parenthèses qu'elle ouvre, mais ne ferme pas, bien qu'elle passe son droit chemin, de sorte qu'on marche au milieu d'un continuel carrefour. Il vit dans l'accident intellectuel, ce poète du fait divers. Les idées qui se télescopent, qui dérapent, qui confluent et bifurquent, c'est ce qu'il aime. L'idée statique, il la dédaigne. Il arrive à cent à l'heure sur le pire des virages. Le lecteur se cramponne. « Malheureux il va se rompre le cou ! » Mais non, il passe dans une pyrotechnie de poussière et d'éclaboussures, sain et sauf.

Comme un prestidigitateur mondain, il mélange dans un bocal les éléments les plus disparates : morceaux de films, pans d'affiches, une tendre amitié, quelques pages du Baedecker, un lambeau de conte de fée, des vieux journaux, l'image de la Tour Eiffel, une anecdote exquise, quelques très nostalgiques souvenirs, une carte de géographie.

Agiter avant de s'en servir. Brasser au métronome. « Mesdames et Messieurs », les manches relevées jusqu'au coude — il en sort un poème.

On s'étonne, on en redemande, on voudrait voir comment c'est fait.

« Tentative d'évasion » est plus qu'un titre. Evasion non pas hors d'une prison, mais vers la plus profonde cellule de cette prison, vers le puits de mine, vers le noyau inexprimé de soi-même, vers les plages où le flux et le reflux des états de subconscience laisse parfois sur le sable de bien belles méduses.

Cependant, malgré cet effort de repliement sur l'inquiétude interne, la source subconsciente où plongent directement les sensibilités ultérieures, et ultérieures autrement qu'en date, lui échappe. Il connaît la route, mais non le but. Brouillant une communication instable des fritures grésillent. Comme chez Mallarmé dont l'émotion est analogue, des avertissements mal compréhensibles montent dans le brouillard. « *La pénultième est morte* » disent les « *parlementaires de l'inconnu* ». Et comme Mallarmé, ne pouvant et peut-être ne voulant modeler à pleine sensibilité directement ce subconscient, qui toujours se terre et file sous les pièges, sachant, déjà inconsciemment, qu'il faut pour faire « beau », donner prise à ces formidables valences poétiques subconscientes, M. Cocteau, la voie droite lui paraissant dure ou même dangereuse, se résout à un détour. Si *Le Potomak*, après *Le Cap de Bonne Espérance*, s'obstine encore la plupart du temps à creuser une voie d'approche rectiligne et vise en plein but, *Poésies* lui tourne le dos et se décide à peu près entièrement aux ricochets. Renonçant à faire entrer en résonance le subconscient du lecteur par la sonorité de son propre subconscient qui se gonfle mais ne germe pas, M. Cocteau complique le conscient, le force à une rapidité, à des intermittences, à des brièvetés, à des brusqueries, à une frappe qui doivent donner le change et embrayer la poétique subconsciente. Ainsi il reste ou rentre, mais moins que Mallarmé, dans la grammaire, seulement cette grammaire, il la concasse, la plie et la tord. Ainsi il reste ou rentre, mais moins que Mallarmé, dans la logique, seulement cette logique il la pervertit heureusement, la débauche et la moque. Arrivera-t-il à faire toucher, comme des coudes derrière un dos, cette « *extrême droite* » où il est, à cette « *extrême gauche* » vers quoi il tend ?

TRANSITIONS

II

Guillaume APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire fut avant tout un poète, « *durant douze ans le seul poète de France* » dit M. Blaise Cendrars.

Il aime les allégories, et les siennes ne sont pas de glace pilée que le moindre rayon de soleil fait fondre. Les années passent enchaînées et regardent la vitrine du tailleur où se succèdent, sans doute, sur les mannequins les modes éphémères. Il aime les souvenirs qui tissent un tapis aux couleurs passées où il s'étendra comme les enfants qui regardent par terre un livre d'images. Mieux que l'allégorie il aime le mythe. Non le mythe orné d'un numéro au Louvre, porté sur les catalogues, sorti de l'herbier d'un hagiographe et qui en reste fripé, mais un mythe à lui, convenant à sa vie, forgé par elle sur les décombres des mythologies mortes où on ramasse de si jolis morceaux de mosaïque. Il aime le noble feu, il le porte et l'adore.

« *Flamme je fais ce que tu veux.* »

Il écoute le sabot impatient de centaures : l'herbe qui bruit de ses mille cellules, les pâtres qui chantent, les villageois qui dansent, la voie lactée qui se tait, la terre qui se plaint déchirée par les fleuves, corrodée par le vent, consumée par le soleil ; les ruines qui se sont couvertes de mousse et de légendes, les ruines qui racontent une religion morte ; il entend tout cela, lui qui est « *assis dans un fauteuil* ». Et il voit les yeux des squales parmi l'écume des océans, un mauvais garçon qui ressemble trop à son amour dans la brume de Londres, un baiser pour qui les rois du monde auraient voulu mourir, des yeux où « *nageaient des sirènes et des traînes d'étoiles* », « *les cheveux noirs de Madeleine* », les sept épées de mélancolie et d'amour, les « *destins impénétrables* » assis en rond autour du feu de la Saint-Jean, les cafés pleins de lumières, de fumées, d'orchestres sanglottant l'amour tzigane ; il a vu la folie des machines et ce baiser chaste des locomotives qui s'approchent l'une de l'autre, lentement, avec mille précautions fragiles, les yeux grand ouverts comme des chats. Il a aimé les belles idoles, le soleil de Pâques, la rose de Noël, la voie lactée, sa « *sœur lumineuse* », l'amour à voix virile, les dieux morts, les dieux perdus, les dieux inconnus, « *le grand Pan, l'amour, Jésus-Christ* », le malheur, « *Paris-joli* », la femme mormonne, les choses charmantes et curieuses qu'il y a à Auteuil, à Nîmes, à New-York, au Café Napolitain, à Bourg-en-Bresse, au caveau de la rue de Buci, à Munich et par toute la terre dont il connaît tant de patois. Et ce qu'il aime, il le dit simplement, parce que cela lui est agréable de le dire et qu'il nous sera agréable de l'entendre. Il sait, mais que ne sait-il pas, la saveur amère « *des baisers florentins* », la plainte des journées veuves, les longs baisers mouillés par l'embrun des embarcadères, des anecdotes sur M. Anatole France, M. Canudo, Ernest La Jeunesse. Quelqu'un lui a dit comment est le wagon-promenoir du Transsibérien, ce qui s'est passé aux funérailles de Walt Whitmann, quels livres il y a à la bibliothèque de Fort-de-France de la Martinique, à celle d'Helsingfors et à celle de M. Edison, et même quels livres on

vole de préférence en preuve de grand amour. Il sait, mais que ne sait-il pas, le chant des sirènes modernes qui vont en six jours du Havre à New-York, la fraîcheur de tous les océans aux mains brûlantes, la chanson des Cosaques Zaporogues, « *ivres et pieux* », les « *plaintes du servant de Dakar* » qui était un pauvre tirailleur nègre, une aubade de l'an passé et une autre de l'an à venir, « *le miaulement des chats à Paris,* » les hymnes d'esclaves aux murènes », la généalogie contestée de Croniamantal qui fut le Poète assassiné, le dernier poète, assassiné comme tous les poètes, le regret des yeux peints, les danses des satyres, des pyraustes, des égypans, des feux follets et des « *obus couleur de lune* », « *des lais pour les reines* », les soirs de Paris, les soirs du monde, « *les chansons pour les sirènes* » et « *la romance du mal-aimé* », des noms qui ont la saveur du laurier-femme, et le goût des oranges et le cri des singes parmi les arbres. Il a été le pauvre qui aurait voulu vendre son ombre, le convive du Roi-Lune, l'amant de Léda qui l'a préféré au cygne, l'ami de Germaine, un homme candide comme un enfant, le guerrier à la tête étoilée et mitraillée et trépanée, savant comme une bibliothèque. Il a connu des prophétesses, des saltimbanques, « *les lueurs soudaines des tirs* », le « *chant de l'horizon en campagne* », la « *triste merveille de la guerre* ». Il a quêté l'aventure, et de cette mendicité il a rapporté de poésie autant qu'en peut porter un homme et de quoi nourrir tout ce siècle qui viendra. Il a été.

« *devant tous homme plein de sens*
Connaissant la vie et de la mort ce qu'un vivant peut connaître
Ayant approuvé les joies et les peines douleurs de l'amour
Ayant su quelquefois imposer ses idées
Connaissant plusieurs langages
Ayant pas mal voyagé
Ayant vu la guerre dans l'Artillerie et l'Infanterie.
Blessé à la tête trépané sous chloroforme
Ayant perdu ses meilleurs amis dans l'effroyable lutte »....

Et il y a tant de choses qu'il n'a pas osé nous dire,
tant de choses qu'on ne l'aurait pas laissé dire.

Marcel PROUST

M. Marcel Proust se souvient : et il écrit ses souvenirs, soigneusement, scrupuleusement. Il est un peu maniaque. Il a horreur d'oublier quelque chose, et s'il a oublié, il s'en retourne faire ou dire ce qu'il a oublié au mépris parfait du lieu, de l'heure, de ce qu'il était en train de faire ou de dire quand la mémoire lui est revenue. Il se souvient de son enfance, de son adolescence, de ses flirts, de la chambre qu'il habitait à Combray, des manies de sa grand-mère et de sa robe prune et de sa voilette, des gravures qu'il y avait au mur de la salle à manger, de ses brouilles avec Gilberte, du directeur de l'hôtel où il habitait à Balbec, du petit verre de liqueur que le médecin avait interdit à son grand-père, et que son grand-père prenait tout de même, désobéissant aux reproches timides de sa femme, de M. Swann si correct, si érudit, de M. de Norpois qui avait été ambassadeur, et qui comme tous les ex-ambassadeurs, s'était spécialisé dans les anecdotes fades qui commençaient bien et ne finissaient jamais, dont chaque mot était pesé avec un soin de chancellerie, et qui ne signifiaient rien à moins qu'elles ne voulussent dire immensément de choses ténues, importantes,

discrètes, internationales, diplomatiques et mystérieuses. M. Proust se souvient bien de tout cela et d'une clochette qui annonçait les visites, et d'une vieille tante grignotée par l'âge qui ennuyait le curé de ses histoires et que le curé ennuyait des siennes, et des livres qu'il reçut pour sa fête un soir qu'il pleurait, et de l'odeur qui traînait dans un escalier, et des plats qu'on servait à table, et des deux grand'tantes qui faisaient le bel esprit ; il s'en souvient comme on se souvient, c'est-à-dire sans beaucoup de suite, tantôt de ci, tantôt de là, à droite et à gauche, mélangeant les dates, les morts, les joies, les naissances, mais surtout, surtout il se souvient de lui-même, tel qu'il veut se dire, frêle, parfois jeune homme, et parfois enfant, si bien que sa bonne surgit d'elle-même pour l'accompagner à la promenade, et sa maman, doit absolument, absolument monter dans sa chambre l'embrasser au front pour la bonne nuit ou sinon il ne dormira point. Et comme elle ne monte pas, parce qu'il y a du monde à dîner, justement M. Swann, cet homme si mesuré, si « grand monde », si poliment amical et dévoué, si ami de la famille, l'enfant fait un caprice — comme on dit — et ce caprice — c'est ici qu'éclate l'art sombre et cruel de M. Proust, —ce caprice dont vous avez envie de rire quand c'est moi qui vous le raconte maintenant, lorsque c'est l'auteur lui-même qui vous le dit, vous voyez que ce caprice est une tragédie bouleversante. Ce jeune homme, car il est brusquement devenu jeune homme, aime une jeune fille qui est la fille de M. Swann, et même beaucoup d'autres jeunes filles, et toutes ces jeunes filles on les aime avec lui, et quand il a des battements de cœur, on a des battements de cœur. M. Proust se souvient aussi de toutes les choses qui lui paraissaient belles de loin et moins belles de près et qu'il se reprochait ensuite de ne pas aimer assez, de n'avoir pas su les aimer, et il se décidait ensuite à les aimer par ordre de sa volonté, pour se reprocher de nouveau cette volonté et ce manque de sincérité. Quelle poésie il y a dans les scrupules. Et cette église qu'il imaginait persane, quand il savait bien pourtant que les églises persanes ne sont pas très nombreuses en France, et qui le déçut... Et la figure étrange de M. de Charlus qui lui pince familièrement et je devine, bien que ce soit « à suivre », trop affectueusement la nuque, et sur laquelle il médite... Et cet amour de Swann pour Odette, amour scrupuleux et inquiet, qui est bien l'une des plus belles histoires de cœur que je connaisse.

Demandez-moi qui est Madame Swann, si je la connais, si je crois qu'on peut lui téléphoner pour lui demander des renseignements sur un nouveau maître d'hôtel qui se recommande d'avoir été à son service... Je crois bien que je la connais. M. Proust m'a présenté à elle. J'en suis même assez fier, car n'est pas présenté qui veut à Madame Swann, bien que ce soit une personne que son mari ait tirée d'une position assurément un peu... enfin... voilà.

Et si M. Proust m'invitait à déjeuner, je lui parlerais de Combray, de ses souvenirs qui se sont si bien mélangés aux miens que je ne sais plus ce qui dans ma mémoire est à lui et est à moi, de Madame sa grand'mère qui aimait les jardins incultes, de Monsieur son grand'père, et mon oncle, qui était attentif à la météorologie et aux historiettes, de son ami Bloch, le mien s'appelait Cohn, que nous avons cessé de voir — mon Dieu, oui, cela valait mieux, — et je voudrais bien démêler enfin si telle petite petite mésaventure m'est arrivée à moi ou à Monsieur Proust. Mais j'aurais bien honte, parce que je n'ai jamais été invité à goûter par une princesse. Une fois seulement, quand j'avais douze ans, sur une plage, une actrice voulut m'offrir un gâteau, — c'est toute une histoire — et ma gouvernante refusa pour moi. Et j'ai bien une tante qui est comtesse, mais elle me croit bolchevick et refuse de me voir.

Jean Epstein.

ÉTUDES DE MUSIQUE ET DE LITTÉRATURE COMPARÉES

L'HÉSITATION

ARTISTIQUE D'

OTTO LUDWIG

PAR

ANDRÉ CŒUROY

Il est des hommes qu'un bienveillant hasard a marqués du double signe de la littérature et de la musique. De tout temps, l'Allemagne a été riche de ces esprits divers. Elle a connu, pour ne citer que les meilleurs, au dix-septième siècle, Mattheson, linguiste, romancier et auteur de près de cent œuvres musicales (dont huit opéras et vingt-quatre oratorios) ; au dix-huitième, Schubart, organiste, compositeur, poète et gazetier ; et, à l'orée du dix-neuvième, une pléiade d'artistes qui ont subi la lutte des deux instincts créateurs. On put croire un instant qu'à Schumann, comme un peu plus tard à Wagner et à Cornelius, était réservée une gloire littéraire. Chez Wackenroder, ce jeune romantique mort à la fleur du talent, c'est la musique qui fut vaincue par la poésie. Grillparzer, Nietzsche, et de nos jours Gustave Falke, ont su les joies jumelles de la mélodie et du verbe, et Hoffmann, en créant de pair *Ondine* et les *Contes Fantastiques*, a réalisé ce miracle d'un équilibre presque parfait entre l'une et l'autre.

Mais aucun d'eux n'a vécu, comme Otto Ludwig, les angoisses d'un talent qui, durant des années, ne sait se résoudre au choix, et nul écrivain, parmi ceux dont la musique fit cortège à la muse, n'a mieux laissé transparaître dans son esthétique les traits confondus des deux sœurs.

I

Otto Ludwig est né en 1813 dans cette Thuringe dont le poète Voss a dit que « tout paysan y sait la musique ». C'est la patrie des Bach. La richesse des chants populaires s'y transmet à travers des générations laborieuses, gaies au travail comme aux kermesses. La musique instrumentale a su toujours y délasser toutes les classes. L'exemple venait de haut ; l'éclat de l'excellente chapelle princière fut longtemps rehaussé par la voix de la grande-duchesse Charlotte, dont Jean-Paul louait « la glotte de rossignol ». Les bourgeois de Hildburghausen rappelaient avec quelque orgueil que le jeune Weber avait reçu, de 1796 à 1797, ses premières leçons de musique du hautboïste Kammermusikus Johann Peter Henschkel. Et il y avait foule aux concerts dirigés par le Kapellmeister Gleichmann.

Le père d'Otto Ludwig, issu de cette bourgeoisie musicienne, fit enseigner le piano à son fils, dès l'enfance, puis le confia, pour son édu-

cation, au co-recteur d'Eisfeld, Morgenroth, ancien théologien et mélomane ardent, qui tâchait à développer en tous les élèves de son école le sens de la musique. Ludwig eut pour condisciples Jacob Beer, plus tard *Cantor* à Saalfeld, et Schaller, musicien-né, qui devait devenir petit fonctionnaire par nécessité. Les soirées que n'occupaient point les études littéraires étaient consacrées à la musique de chambre. C'étaient des trios où Schaller tenait le premier violon, Ludwig le second et Beer le violoncelle. D'autres fois, les trois amis improvisaient sur un thème connu : le *Freyschütz* était leur passion ; Ludwig jouait Kaspar, et Beer faisait Max. Entre temps, ils étudiaient l'harmonie et le contre-point.

Cependant les affaires de la famille allaient mal. Le père était mort ruiné ; la mère ne lui survécut que peu. Un oncle recueillit le jeune homme ; mais ce barbon, subjugé par une gouvernante plus attentive à la cave qu'au ménage, voulait faire d'Otto un commerçant et prétendait s'opposer à sa passion artistique. Otto, à son piano, oubliait ses misères. Las de jouer, il composait. En 1833, sa résolution semble prise ; il sera musicien ; et tout aussitôt il se plonge dans les ouvrages de Marpurg. Il lit d'affilée les *Eléments de la musique théorique*, le *Manuel de basse générale et de composition* et le *Traité de la Fugue*. Installé dans la vieille maison paternelle qu'entoure un vaste jardin, il appelle Schaller auprès de lui ; et ce sont les jours heureux de l'espoir et de l'amitié.

« Ludwig, raconte Schaller, s'installait, dans la grande chambre du premier, à son piano ou à sa table de travail et composait des opéras ; les uns étaient déjà en préparation, les autres étaient de création récente... L'après-midi nous trouvait occupés à l'étude de la plupart des opéras classiques réduits pour piano et des œuvres de Marpurg ; puis nous passions à la pratique des instruments, du piano et du chant... Le soir, c'étaient, avec quelques amis, des chœurs et des quatuors, des airs, des duos, des trios extraits de bons opéras avec accompagnement de cordes ou de piano. Des fragments de scènes d'opéras récemment composées par Ludwig étaient joués et mis au point. Une jeune chanteuse, parente de Ludwig, éduquée par Morgenroth et douée d'une jolie voix de soprano, Sophie Fischer (1) égayait nos soirées de ses remarquables soli... Mozart était notre préféré comme compositeur d'opéras. Nos entretiens ne tarissaient pas de discussions sur l'opéra en général, sur sa forme à notre époque, sur le goût musical qui se perd à quitter le droit chemin de Gluck et de Mozart, sur l'intrusion de la musique italienne et de la musique française, son influence néfaste sur les compositeurs allemands et sur le public, le discrédit où étaient tombés l'élément dramatique, l'expression, et, plus généralement, la vérité artistique. »

C'est alors chez Ludwig une poussée de sève musicale. En 1834, il esquisse un opéra romantique, *Le Roi du Lied*, dont la tonalité était définie par une poésie de l'auteur : « Comme autrefois je viens m'asseoir à la source — et j'écoute les échos de jadis — n'entendrai-je dans le bruit des vagues — jamais le chant d'adieu du cygne ? » Il jette aussi le plan d'un opéra-comique, *Signor Formica*, tiré de la nouvelle d'Hoffmann. Sa méthode familière est de façonner à la fois la matière poétique et la matière musicale. Déjà l'instinct poétique, puissant, fait violence à l'instinct musical et le maîtrise dès l'ébauche ; mais par un déplorable retour, l'instinct musical résiste assez pour entraver l'essor poétique. Ainsi

(1) Elle épousa plus tard Schaller.

débute cette tragédie intime des forces créatrices dont aucune ne veut être serve. En même temps que Ludwig compose de petits poèmes lyriques (dont il met quelques-uns en musique), des esquisses de livrets, des plans de tragédie, des ballades, il caresse le projet d'un *Requiem* et d'un opéra, *Roméo et Juliette*, sans doute après l'audition, à Cobourg, de celui de Bellini; car il entreprend des voyages à pied pour se rendre au concert des villes voisines. Semblable au musicien Berglinger, cet étrange héros d'un conte de Wackenroder, il fait en plein hiver dix heures de marche pour aller entendre à Meiningen son opéra favori, le *Don Juan* de Mozart, dont il étudiait longuement avec Schaller la réduction pour piano.

Ces pèlerinages musicaux, qui le mènent tantôt à Cobourg, tantôt à Hildburghausen, l'incitent un instant à la composition. Dans la lutte des deux instincts, la musique paraît l'emporter : le *Requiem* prend forme, un *Hymne* s'annonce, des fragments de *Signor Formica* sont refondus. En août 1836 il a terminé le livret d'un grand opéra romantique *La Clé d'Or*. De multiples projets bourdonnent dans sa tête ; trois opéras en cinq actes, intitulés *Lorelei*, *Diane* et *Zuma* ; deux en deux actes : *Amasis et Tentyra*, *La Nuit Espagnole*, et un en un acte : *La Pêcheuse*. Mais le 17 janvier 1837 on lit dans son *Journal* qu'il est las des sujets romantiques et de leur musique, qu'en fin de compte, l'opéra-comique n'est pas son fait. C'est que l'instinct poétique vient d'être excité en lui par une idée nouvelle qui l'enthousiasme et qui peut-être va concilier enfin ses désirs contraires. Il s'agit d'écrire un grand poème *Cécile ou Polhymnie*, qui sera une « Théodicée de la Musique ». On y verra la Naissance de la musique, son développement jusqu'au « rayon argenté » Mozart-Beethoven, son action sur l'âme humaine ; on y pénétrera l'essence de la musique de danse, de la musique guerrière, de la musique d'église, du choral, de l'oratorio, de la symphonie, de l'opéra et des chants de matelots. Cette épopée musicale ne vit jamais le jour, pas plus qu'un roman cyclique *Octavien* et qu'une épopée nordique *Svanhildur*, parce qu'un nouveau sursaut de l'instinct musical venait de se produire. Ainsi ballotté, le poète musicien épuise les forces de sa jeunesse. Il songe à traiter les sujets d'Agnès Bernauer, de Charles le Téméraire, mais il ne peut décider s'il le fera sous la forme dramatique, sous celle du lied ou celle du drame musical.

Souvent les circonstances décident ce que l'âme ne peut départager. En 1836 s'était fondé à Eisfeld un théâtre d'amateurs. Ludwig en fut aussitôt élu « poète officiel et chef d'orchestre ». Le destin lui forçait la main ; il se sentit, cette fois, désigné tout de bon pour la musique. En avril 1837, il fait jouer par cet orchestre et cette troupe d'amateurs un premier opéra complet *Frères et Sœurs*, en trois actes. La partie de cor était tenue par un garde-forestier, la trompette par un médecin, la flûte par un peintre, le reste des bois et des cuivres par des régents d'école. Un vieux pasteur était au pupitre du violoncelle et le chirurgien, à qui l'on avait confié les timbales, criait, chaque fois qu'il donnait à faux : « C'est plein d'erreurs dans ma partie. » (1) Ludwig, à vrai dire, n'était pas fort satisfait de son œuvre qu'il considérait comme « trop pathétique et prétentieuse ». Mais le démon de la musique est en lui, et semble le posséder pour jamais. Certes il note encore dans son journal le plan d'une tragédie

(1) Voir le récit de la représentation par F. Hofmann dans *Die Gartenlaube* 1865, n° 19.

Le Fidèle Eckart et l'esquisse d'un poème sur des héros nationaux ; ces projets ne tiennent pas devant son regain de mélodie. Il a envoyé le manuscrit de son opéra à divers compositeurs, à des chefs d'orchestre, tout spécialement à Detzauer, premier violoncelliste de la chapelle de Dresde. Le manuscrit lui revient intact, personne n'en a même dénoué les ficelles.

Qu'importe, il a vingt-cinq ans et l'assurance d'avoir trouvé sa voie. Ses lettres de cette époque, enjouées et fines, le montrent jouant des valses pour faire danser son oncle grassouillet, ou riant comme un fou à une représentation de *Fra Diavolo* « où acteurs, machinistes, régisseur, orchestre et musique, tout était ivre ». C'est avec une nouvelle ardeur qu'il travaille à un second opéra, *La Charbonnière*, sur lequel il fonde de grands espoirs. Il a soigné la mélodie (confie-t-il à Schaller) et quelques numéros de l'œuvre sont traités en contrepoint vigoureux, « si bien que chacun y trouvera quelque chose à son goût ».

Les petites villes sont trop fières de leurs petits succès pour n'en pas faire grand bruit. L'éditeur Kesselring, de Hildburghausen, entendit parler du compositeur-poète et lui fit l'offre d'imprimer quelques-uns de ses ouvrages. Ludwig envoya deux ballades sur des textes de Goethe, *La Cloche qui marche* et *la Danse macabre*. L'éditeur les soumit au chef d'orchestre de Meiningen, Ed. Grund, qui déclara que si la mélodie laissait un peu à désirer (elle rappelait assez la première manière de C. Lœwe), elle décelait un talent d'avenir. Aussi l'invitait-on à venir s'installer à Meiningen où l'on pouvait entendre à loisir de la musique ; la *Somnambule* de Bellini y faisait fureur. C'est par ce chef d'orchestre que Ludwig fut présenté au duc de Saxe-Meiningen qui le décida à aller étudier sérieusement la musique à Leipzig sous la direction de Mendelssohn, avec une bourse annuelle de 300 gulden pour trois ans (1).

Les études devaient commencer en octobre. Jusque-là, Ludwig redouble d'activité. Dans un bal, il joue une scottisch extraite de sa *Lorelei*. Le succès, considérable, l'amène à travailler cet opéra et à reprendre son *Requiem* auquel il ne manque que le *Dies iræ* ; en août il compose la fugue *Cum tuis sanctis* pour *l'Agnus Dei*. Un instant l'instinct littéraire trop longtemps comprimé se réveille. Il projette de démêler par écrit sa conception personnelle du *Requiem*, particulièrement au point de vue de l'instrumentation, et d'en faire une préface à sa partition. Mais les ballades paraissent en librairie (2), c'est le premier contact du musicien avec le grand public. D'un cœur léger, il part pour Leipzig.

La vie littéraire et musicale y était alors intense. Laube régnait en maître avec son *Journal pour le monde élégant*. L'opéra dirigé par Ringelhart, était un peu terne, malgré le succès de Lortzing ; mais la gloire du Gewandhaus, dirigé depuis 1835 par Mendelssohn, rayonnait. Elle avait attiré Gade, Sterndale, Bennett, Hiller, Liszt (3). A Saint-Thomas travaillait un peu dans l'ombre le *Cantor* Weinlig que devait remplacer en 1842 Moritz Hauptmann. Les « jeunes » étaient réunis sous la bannière de la *Neue Zeitschrift für Musik* fondée par Schumann en 1834. Celui-ci,

---

(1) Lettre du 18 mars 1839.

(2) « Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte komponiert und Madame Caroline Voit zum Zeichen innigster Hochachtung zugeeignet. »

(3) Cf. dans les lettres de Mendelssohn, le récit de la soirée donnée en avril 1840 en l'honneur de Liszt.

revenu à Leipzig en 1839 après une vaine tentative pour se fixer à Vienne, était soutenu par ses amis fidèles : Verhulst, Hirschbach, les deux Becker et Wenzel.

Peut-être était-ce là la terre promise ? Ludwig ferme et sincère se croyait décidé à se faire un nom de compositeur. Mais d'abord il fallait vivre. Son *Journal* le montre étudiant son piano plusieurs heures par jour, afin de se mettre en état de donner des leçons ; il espère en pouvoir donner deux par jour, à quatre groschen l'heure ; de quoi payer son logement et sa nourriture (1). Mais les leçons ne viennent pas. Il n'a pas d'argent pour aller aux concerts ; le billet coûte seize groschen. Et quand il y peut aller, des troubles pathologiques l'assaillent. Malade, isolé, il perd en quelques mois courage.

Il se fût repris, si Mendelssohn l'y eût aidé. Mais dès l'abord ils se heurtèrent sans se comprendre. Avant même de parcourir ses manuscrits, Mendelssohn lui avait, de ce ton protecteur qui lui était familier, conseillé l'étude, le respect des règles, la religion de la forme.

Docile, Ludwig tenta de composer une *Sonate* pour piano suivant les principes orthodoxes. Le profit qu'il en retira fut de constater que l'art de Mendelssohn ignorait au plus haut degré « le naïf, le naturel, l'immédiat ». Mendelssohn, en lui reprochant à son tour son manque de goût, consomma la rupture.

Schumann aurait pu exercer plus d'attrait. Ludwig habitait non loin du célèbre *Kaffeebaum*. Mais il démêla vite en Schumann une nature trop différente de la sienne. Après une consciencieuse analyse des *Novelettes*, il porta sur lui le jugement dont les esprits entiers accablent toute musique nouvelle ; il n'y vit que de la facture, des effets concertés, « le produit d'une industrie musicale, qui ne cherche que des tours nouveaux et étranges comme les coiffeurs ne rêvent que de frisures originales ».

Dès lors son irritation maladive s'acharne sur la musique moderne. Il reproche à l'art musical d'avoir désappris le langage du cœur pour ne s'adresser qu'au cerveau. Cette musique fait revivre en lui les terreurs qu'il éprouvait, enfant, devant un objet mécanique ou devant la grosse cloche du clocher qu'il ne manœuvrait qu'après de longues hésitations, en appuyant sur le pédalier. « Et je pensais et je pense encore, que la musique doit guérir, et non pas déchirer, qu'elle doit consoler, et non prodiguer les blessures. » (2). C'est la musique de Berlioz, surtout, qui fait souffrir ses nerfs exacerbés. Il dénonce dans l'esthétique de Berlioz « la Révolution politique de 1789, désormais passée dans la musique, le carnage, la profanation des intimités les plus sacrées qui se réfugient au coin le plus secret de l'âme, le régicide des sons ». Les concerts où alternent les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven avec les productions modernes lui font mieux sentir encore ce désarroi (3). Il glisse sur la pente où se rallient nombre de littérateurs ; la musique nouvelle ne leur paraît que sécrétion cérébrale et drogue dissolvante. En même temps son état maladif s'aggrave. Comme le pitoyable Wackenroder quelques années plus tôt, il est la proie d'un mal physique, dès qu'il est assis devant l'orchestre.

---

(1) Janvier 1840.

(2) Lettre à son oncle, 14 mars 1840.

(3) Il écrit encore : « Depuis Beethoven, la musique est comme aliénée ; c'est un éternel chassé-croisé du ciel à l'enfer, de l'enfer au ciel ; point de repos ; point de refuge hospitalier ; de chaque buisson en fleurs, joli, joli, terriblement, le serpent de la folie darde sa langue mouvante. »

« A peine entré dans la salle de concert, je sentais mes pieds se refroidir ; j'entendais la musique, mais non pas comme l'entendaient les autres ; il s'y mêlait des rumeurs et des sifflements ; mon cerveau flambait et grouillait de visions fébriles ; c'était une délivrance quand la séance prenait fin. Bientôt je n'eus plus le courage de fréquenter les concerts. J'ai tenté à nouveau l'expérience avec les quatuors du Gewand-Haus, mais j'ai dû y renoncer. »

Maintenant, il n'a plus qu'une idée, celle des inquiets et des vaincus : retourner dans son petit coin de terre et oublier. Son *Journal* intime, d'avril à août 1840, déborde de regrets violents pour le jardin d'Eisfeld et la grande maison paisible. Son idéal, deux mots l'expriment : « Je voudrais être *Cantor* à Eisfeld, vivre avec mes vieux camarades, et tuer des cochons que je mangerais pendant les quelques années qui me restent à vivre. »

La lutte des deux instincts entre dans sa phase critique ; la musique n'est pas encore supplantée, mais les signes avant-coureurs se multiplient. Ludwig écrit dans son *Journal*, le 2 mai 1840 : « La poésie est supérieure à la musique ; elle a retrouvé le chemin vers la nature, dont la musique continue à s'éloigner. » Une paralysie commençante des doigts l'oblige à renoncer au piano, et il s'y résout sans peine. En même temps qu'il travaille à sa nouvelle, *Les Domestiques*, il prépare un opéra, *Barbe-Bleue*, à propos duquel il écrit : « Et si l'on essayait maintenant d'une nouvelle forme d'opéra, une forme strictement dramatique, étrangère aux roulades et aux tirades, sans longueurs déplacées, en sorte qu'à la fin le spectateur ne sache plus s'il a vu un drame ou un opéra ? » Précieuse remarque : elle dévoile le travail qui s'élabore dans l'esprit du poète-musicien. Parti de la musique, Ludwig s'achemine vers le pur théâtre, et, à mi-chemin, il conçoit une forme qui réalise l'une et l'autre ; il rejoint l'idée wagnérienne du drame musical ; mais son point de départ s'oppose à celui de Wagner, qui sortira de la poésie pour arriver à la musique.

Cependant Ludwig reprend son piano ; il ne veut pas s'avouer sa faillite musicale. Il va jusqu'à se tracer une ligne de conduite pour l'avenir : étudier toutes les formes musicales, s'exercer dans tous les genres. Il achète le gros *Traité de la composition musicale* de Marx et recommence à composer. Vains efforts. Faut-il encore douter ? L'instinct musical est près de mourir. Mélancolique, le *Journal* porte, à la date du 18 juillet : « Plus rien ; aucune idée ne me vient plus. » Et pourtant, par un admirable scrupule d'artiste, il lutte encore ; il se force à composer des lieder, un *Kyrie* ; il songe à une *Messe*, il rêve d'une ouverture à programme qui décrirait les noces d'or d'Obéron et de Titania. Le *Journal* s'arrête en août sur cette réflexion : « Gloire poétique ? Mes vœux sont plus modestes. Je serai satisfait si le veilleur, en éteignant la dernière lumière, chante une de mes mélodies. » Il est peu de drames moraux aussi poignants que celui-ci, d'un homme qui sent pâlir en lui la flamme musicale et qui tend toutes les forces de son être pour la ranimer.

II

Alors, rentré à Eisfeld, en octobre 1840, après cette unique et malheureuse année perdue à Leipzig, il prend lentement conscience de son véritable génie. Dès la fin d'août, après l'audition de la cantate de Bach,

Jésus, ma joie, qu'il avait trouvée longue mais admirablement composée, il notait : « Le vague de la musique ne me suffit plus. Il me faut des formes plastiques » ; et méditant sur sa personnalité il la découvre enfin dans une lettre à Schaller, en un élan de clairvoyance psychique : « Autant que je puis juger, c'est l'*élément poétique* de la musique qui m'a attiré vers elle, et je ne serais sans doute capable de composer que dans les domaines musicaux qui se fondent sur cet élément. *L'instinct plastique*, que j'ai voulu satisfaire en composant, n'a cessé de m'induire en erreur ; et il ne pourrait en être autrement. Or, cet instinct plastique me paraît être l'élément décisif de ma nature. » Il en arrive, raconte-t-il à Grund, à éprouver une horreur maladive de la musique ; le son du violon fait naître en lui un sentiment d'angoisse.

Mais les plus ardentes années de la jeunesse consacrées à la musique ne succombent pas d'un seul coup à un effort de volonté. La musique, il a beau la vouloir chasser, elle revient toujours. Complice silencieux, le hasard la sert et la soutient. Un jeune garçon qui veut devenir *Cantor*, Kramer, vient demander à Ludwig des leçons d'harmonie, et quand, la nuit, l'enfant a ronflé, le maître, hanté d'harmonies, lui dit : « Cette nuit, vous respiriez en quinte juste. » La musique veille ; la musique guette ; elle redouble d'artifices pour reconquérir son dévot. Elle le rapproche de Bechstein, l'auteur d'insipides nouvelles musicales. Elle lui découvre une parenté avec Hoffmann, musicien-poète, et l'oblige à s'inspirer de celui-ci dans un conte, *L'Histoire véridique des trois souhaits* (2), et dans un drame, *Mademoiselle de Scuderi*. Lorsqu'en 1842 il retourne à Leipzig, il évite le monde musical ; il ignore la maison de Mendelssohn ; mais une force l'entraîne à une représentation de l'*Othello* de Rossini ; mais cette force lui en fait écrire la critique pour un journal.

Au moment de partir pour Dresde, il note, parmi les « objets à emporter », la partition de la *Charbonnière*. Cependant il résiste à l'ultime appel musical. Malgré le lustre qu'avait donné Weber à la *Deutsche Oper* de Dresde, la présence de chanteurs réputés comme Wilhelmine Schröder-Devrient, Tichatschek, Mitterwurzer, malgré la gloire naissante de Wagner, chef d'orchestre, il ne fréquente que le monde du drame et des arts plastiques : le graveur Lange, les peintres Œhme et Louis Richter. Son oncle mort, il se retire dans la banlieue de Dresde, à Gersebach. Il a trente et un ans. Il se livre à ses romans, à ses nouvelles, à ses pièces. Et, tenace, le feu couve encore sous la cendre ; en 1844 Ludwig songe à un remaniement possible de la *Charbonnière* ; il loue un piano dans cette intention, et comme il reçoit de sa fiancée un petit poème (1), il le met aussitôt en musique. Edouard Devrient, qui vient le voir l'année suivante, reçoit de lui la confidence « qu'il se sent encore musicien, qu'une maladie de nerfs chronique l'a détourné de la musique, mais qu'il compte s'y adonner à nouveau » (3).

Ce n'est qu'une flambée. L'instinct de la composition est bien mort. Jusqu'à la fin, il continue à suivre le mouvement musical, mais sans y prendre part. Il écoute Hiller à l'Hôtel de Saxe ; il se sent revivre à l'audition de la symphonie de Mozart en sol mineur ; il entend le *Prophète* et la

---

(1) Un des personnages, un boucher, porte le nom de Flötenspiel.
(2) Fern möcht ich mit dir leben
Fern vom Geräusch der Welt.
(3) Journal d'Edouard Devrient, 26 décembre 1845.

Symphonie de Schubert en ut majeur. En 1852, en l'honneur de son mariage, sa ville natale fait rejouer *Frères et sœurs*, son premier opéra, témoignage d'une vie abolie. Et cet hommage rendu à son talent de musicien défunt ne le détourne pas de sa voie résolument littéraire. Il a désormais abandonné le drame lyrique, les plans d'opéras et sa *Libussa*, pour le drame plastique et vivant, psychologique et social. La musique n'est plus qu'un objet de sa curiosité critique. La première fois qu'un de ses biographes, Stern, le vit (1853), il jouait l'ouverture de *L'Enlèvement au Sérail*. L'entretien porta d'abord sur Mozart, puis dévia et l'on vint à parler de Wagner. « Vous devez avoir raison, conclut Ludwig, cet homme a tiré de sa nature tout ce qu'elle contenait ; mais vous verrez que l'ivresse où il a plongé ses disciples prendra nécessairement fin. De Mozart a pu sortir un Beethoven ; c'était naturel, organique, et même pour les petits comme Hummel et Reichardt il restait une place. Mais votre Wagner a conduit la musique dans une impasse. »

Pendant les dernières années de sa vie, Ludwig ne goûte plus que des joies musicales choisies et pures. Liszt, qui admirait sa tragédie bourgeoise *Le Forestier*, lui amena un jour, avec le critique musical R. Pohl, le célèbre violoniste Lipinski ; et toute une soirée l'écrivain, maintenant célèbre, écoute les deux virtuoses. Une fois encore, il entend *Don Juan*, une autre fois l'*Enlèvement* ; en 1860, il tient à aller écouter Clara Schumann. C'est sur cette audition que se clôt la série de ses voluptés d'auditeur. Il se délasse de ses travaux littéraires par la lecture de partitions ; sur un rayon, tout près de son lit, sont rangées celles de tous les opéras de Mozart, de la *Passion selon Saint Matthieu*, des Symphonies de Haydn et de Beethoven. Quelques jours avant sa mort, il assurait encore à un ami qu'elles lui remplaçaient l'orchestre (1).

III

Otto Ludwig n'a laissé aucune trace dans les ouvrages d'histoire musicale. Hugo Riemann, qui consacre quelques lignes aux tentatives musicales de Grillparzer et un développement à celles de Nietzsche, le cite à peine dans son Dictionnaire de musique.

Ce n'est pas que les œuvres musicales de Ludwig aient grande valeur. Elles ne sont guère qu'un document psychologique, et il est douteux que, si l'on publie les manuscrits de partitions conservés à la bibliothèque de Meiningen et les œuvres de jeunesse jalousement gardées à Weimar, l'on découvre des chefs-d'œuvre. En littérature, Ludwig dramaturge a été novateur. En musique, il est resté épigone. Son amour de la nature primitive, si fortement exprimé dans des nouvelles comme *Heiterethei*, ou dans des romans comme *Entre ciel et terre*, n'a pas dépassé en musique la copie des rythmes et des mélodies populaires à souffle court. C'est que Ludwig est essentiellement traditionaliste. Sa théorie littéraire de la Nouvelle « villageoise » est dominée par la question métaphysique de la survivance du passé. Mais, dans sa musique, ce traditionalisme ne s'est exprimé qu'en un respect de formules vieillies. Ses opéras sont moins des originaux que des copies du Singspiel populaire, voire de la *Famille Suisse* de Joseph Weigl. Julien Rietz a jugé ainsi sa production musicale : « Si on la

(1) *Souvenirs* du Dr Hermann Lücke.

compare avec celle des musiciens ses contemporains, on constate qu'elle retarde de trente ans sur le goût, la facture et la technique pianistique de son époque. Elle ne rappelle ni Beethoven, ni Schubert, non plus que Mendelssohn ou Schumann. » Ses lieder et ses ballades ont une évidente parenté avec la musique de Reichardt, de Zumsteg ou du jeune Weber. Il a quelques accents dramatiques et puissants dans ses compositions sur le *Roi des Aunes* et la *Plainte de Marguerite* de Gœthe, sur le *Plongeur* de Schiller, mais toujours la mélodie est courte et comme nouée.

Bien autrement féconde aura été l'influence de son instinct musical sur ses théories et ses œuvres littéraires.

Il ne s'agit point seulement de ces emprunts de la littérature à la musique sous forme de rythmes, de sonorités ou de comparaisons tirées du domaine sonore. Lorsque Ludwig dit, en parlant des jeunes Leipzigoises, que leurs qualités de fraîcheur et de grâce sont gâtées sur les visages « par les variations innombrables d'un thème insignifiant », il se range dans la catégorie des écrivains qui pensent en fonction de la musique. Et cela n'est pas trop commun, mais enfin cela n'est que naturel aux esprits doublement doués, comme Hoffmann, par exemple, quand il écrit : « Les habitants des petites villes sont pareils à un orchestre complet et bien entraîné qui se suffit à lui-même et ne connaît que lui-même ; seuls les morceaux qu'il sait sont joués sans accroc. Toute note étrangère est dissonnante à leurs oreilles et les réduit pour un temps au silence. »

Plus profond, quoique non encore proprement original, est son penchant à concevoir le drame littéraire comme un opéra ou un opéra-comique. C'est là un tour familier à la dramaturgie allemande. La différenciation des genres n'y existe guère ; elle relève moins de la logique que de l'association d'idées et de sentiments, de la découverte de sympathies internes entre les conceptions humaines et de la tendance d'un mélange des arts qui prend, dans les cas extrêmes, le nom d'art intégral. L'alliance aisée et comme nécessaire du drame et de la musique, on la suit facilement à travers le Singspiel, les drames du Sturmund Drang, les tragédies-opéras de Schiller vieillissant, les fantaisies des romantiques, les féeries de Raimund, les tragédies de Grillparzer, et les mélodrames de Bauernfeld, sporades du drame à pôle double qu'a réalisé Wagner. Ludwig était naturellement porté vers cette forme. Sa tragédie des *Macchabées* en offre un bel exemple. L'idée même du drame semble lui avoir été inspirée par ses études musicales, car il connaissait l'Oratorio de Haendel *Juda Macchabée*. Il savait aussi que le sujet avait déjà tenté beaucoup de compositeurs : Franck (1), Seyfried (2), sans compter de nombreux et vieux oratorios italiens. Dans cette tragédie, il voulait « combattre l'opéra par ses propres moyens » (3). La première esquisse de l'ouvrage relève du « genre opéra » : deux femmes en querelle, un héros entre elles, une catastrophe sans rapport avec le développement psychologique, et, à l'arrière-fond, le grouillement de tout un peuple. Sous sa forme définitive, la pièce n'a pas perdu ce caractère. A l'action se mêlent, au deuxième acte, des trompettes et des fanfares pendant la scène tragique du sacrilège et de la révolte. Au troisième passe un cortège de vierges avec des flûtes, des cymbales et des tambourins. Le final du cinquième simule le grand opéra : pendant leur

(1) Die Makkabäer Mutter, 1679.
(2) Die Makkabäer oder Salmonäa, 1818.
(3) Lettre à Ambrunn, 1851.

supplice, les frères Macchabées chantent un psaume « d'une voix tour à tour faible et forte, mélodramatique » ; le tonnerre gronde, la tempête renverse les lampadaires, la lune se voile ; au moment où le psaume s'arrête, marquant la fin du martyre, la dernière lampe s'éteint et de toutes parts éclatent des trompettes qui se mêlent au tonnerre ; le soleil se lève sur leurs accords (1).

Une autre pièce, *Le Forestier*, débute comme un Singspiel : au lever du rideau, des musiciens jouent quelques airs champêtres qui célèbrent des fiançailles.

La véritable originalité de Ludwig réside dans sa *Théorie du contrepoint*. C'est une entreprise aventureuse que de vouloir imposer à la composition d'une tragédie ou d'un drame la méthode de Marpurg ; mais l'esprit humain ne cesse pas d'être le même quand il s'applique aux différents arts : il est donc possible d'aborder un sujet littéraire dans l'état d'esprit d'un compositeur.

L'action d'un drame, ainsi raisonne Ludwig, se compose de « parties » à marche indépendante, mais coordonnées à la fois et contrastées ; chacune a son motif propre, mélodique et rythmique, et l'ensemble forme une polyphonie qui peut présenter toutes les variétés du contrepoint double. C'est la *polyphonie du drame*, qui consiste en un développement d'idées opposées et pourtant concordantes. Parfois il y a des silences dans certaines des parties, tandis que les autres continuent à développer leurs thèmes.

Pour produire cette polyphonie, les caractères des personnages se groupent peu à peu autour d'une idée centrale, qui n'est autre, en fin de compte, que le *cantus firmus* du drame. Ce chant est d'abord donné seul, ensuite apparaissent les « voix » (c'est-à-dire les caractères), et dans chaque voix se précise un motif typique, rythmique et mélodique. Il est clair que ce motif est le meilleur quand il naît de la mélodie du *cantus firmus* même. C'est dire que les personnages du drame se transforment peu à peu en rôles agissant pour le compte de l'idée centrale.

Dès lors, ces caractères dramatiques ne sont pas différents des motifs de l'écriture polyphone, où chaque partie trouve en elle-même la loi propre de son mouvement (2).

L'analogie peut même être poussée plus loin. Le dialogue, aussi, sera polyphone : il le devient quand trois personnages (ou un plus grand nombre encore) parlent chacun dans son sens et chacun affrontant les autres. « Lorsque plusieurs personnes opposent en groupe leur opinion à celle d'un autre groupe, il n'y a là qu'un dialogue, un duo, un chœur à deux voix, dont chaque voix est exécutée par un groupe. Mais on peut imaginer un trio, où chacun des personnages poursuit sa propre idée ; c'est là le propre des phrases polyphones à rythmes divers. Elles feront surtout de l'effet, si, débutant par un nombre modéré de voix indépendantes, elles s'enrichissent par degrés jusqu'à former un ensemble. Sur ce point, il y a des enseignements à tirer du *Don Juan* de Mozart. » (3)

Ludwig n'a pas eu le temps de réaliser ce genre de dialogue, l'idée ne lui étant venue qu'assez tard. Mais son système de contrepoint a déterminé toute sa production dramatique. La tragédie du *Forestier* illustre sa

---

(1) R. Beyer a écrit une partition pour la pièce même de Ludwig. Mosenthal en a par ailleurs tiré un livret (1875).

(2) *Aphorismes dramatiques*, 1re série, p. 456 (Edit. E. Schmidt et Stern).

(3) *Aphorismes dramatiques* : le dialogue polyphone, p. 430.

méthode. Elle présente un thème tragique (*cantus firmus*) d'où naissent deux thèmes secondaires opposés, séparément développés, puis réagissant l'un sur l'autre ; finalement ils s'enchevêtrent et amènent un retour au thème principal dans une nouvelle tonalité. Le *cantus firmus* est représenté par l'idée suivante : la notion du droit naturel conçu par un cœur sincère, mais ignorant des exigences sociales, est vaincue dans sa lutte avec la notion sociale du droit écrit. Le premier thème est double et contrasté ; *a*) Ulrich le forestier, homme dur et tout d'une pièce, mais foncièrement bon, règne sur un domaine et sur sa maisonnée, dans la tonalité joyeuse des fiançailles de sa fille. *b*) Il se heurte à la volonté stupide, mais légale, du propriétaire, Stein, qui entend administrer sa forêt suivant une méthode désastreuse, que la loyauté professionnelle du forestier ne peut admettre.

Le deuxième thème, au second acte, est également double et contrasté : *a*) Stein affirme la légalité de sa prétention et chasse Ulrich. *b*) Le fils de Stein, fiancé à la fille d'Ulrich, prend parti contre son père.

Le troisième acte est traité fort exactement comme un développement médian de symphonie. Les deux thèmes se déforment, s'affrontent et s'enrichissent de thèmes épisodiques (ainsi celui d'André, fils d'Ulrich).

L'habileté du quatrième acte est de figurer une modulation franche que domine un nouveau thème, celui de la femme du forestier dont la tendresse conjugale est méconnue.

Le cinquième acte, enfin, est une succession de cadences, qui résolvent peu à peu toutes les dissonances nées du heurt des thèmes. Mais la tonalité a varié ; de la lumière elle est allée vers l'ombre. L'opposition entre le mode majeur du début et le mode mineur du dénouement est même si crue, et si peu conforme au système classique de développement, que Ludwig, très attaché aux formes orthodoxes, se l'est reprochée plus tard comme une faute de composition.

Il serait aisé de montrer comment chaque thème particulier, à son tour, subit la loi du travail thématique. Tout de même qu'un thème musical donne naissance à des succédanés rythmiques et mélodiques, chaque caractère créé par Ludwig tire de son essence des formes nouvelles qui le continuent et marquent son évolution. Dans l'âme d'Ulrich, le thème forestier se transforme en thème paternel, puis en thème humain. Dans *Agnès Bernauer*, le héros, conçu prince, se mue en amant, et, sous cette nouvelle apparence, illustre le double thème de l'orgueil et de la crédulité.

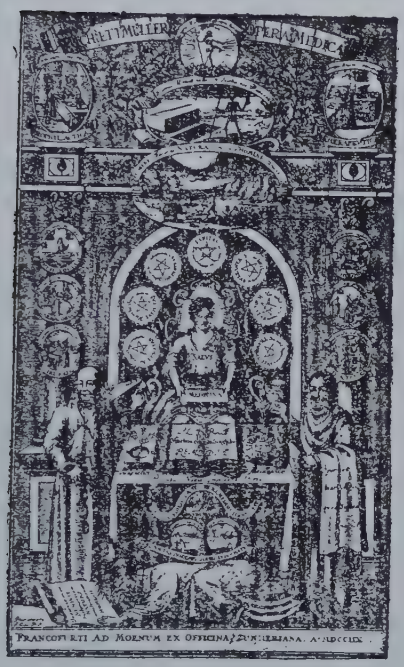
Il n'est pas douteux que la hantise des formes musicales n'ait nui parfois au dramaturge au lieu de le secourir. Etablir un contrepoint, régler la marche des parties, les compliquer, les enlacer, c'est une des jouissances intellectuelles les plus aiguës qui se puissent concevoir. Mais à transposer cette méthode au drame on risque la complication et l'obscurité. C'est l'écueil que n'a pas évité Ludwig. Ses pièces sont extraordinairement encombrées de quiproquos, d'événements qui s'enchevêtrent au point d'en rendre le récit presque impossible, Le contrepoint en est la cause, et sans doute, est-ce la vengeance de la Musique sur celui que, pendant près de trente années, elle crut s'être attaché à jamais.

André Cœuroy.

LA MÉDECINE SYNTHÉTIQUE

PAR

LE Dr R. ALLENDY



Cette gravure est le frontispice des œuvres médicales de Michel Ettmüller, publiées à Francfort en 1708. *Elle exprime bien les tendances synthétiques de la médecine chez les successeurs de Paracelse. La Santé, qui trone au centre, tient sur ses genoux une table portant l'inscription* : Una omnes contra morbos Medicina : *une seule règle de médecine contre toutes les maladies. Le grand livre, sur la table, porte la maxime complémentaire* : Plura morbos contra singulos Remedia : *Beaucoup de remèdes peuvent être indiqués contre chaque espèce de maladie. A droite se tient le mauvais médecin ; il n'a lié la maladie que par le pied et au moyen d'une simple corde ; il est armé d'un énorme vase de drogue ; il guérit mécaniquement et son emblème est l'horloge. A gauche est le praticien de la médecine à règle unique. Il dirige la maladie par le cou, au moyen d'une chaîne puissante : il en est maître. Son instrument est un flacon compte-gouttes portant cette étiquette : « il suffit d'une goutte à peine » ; il guérit magnétiquement et son emblème est la boussole ; il est représenté sous les traits du grand Paracelse.*

LA MÉDECINE SYNTHÉTIQUE

Dès l'origine, les sciences ont toujours progressé par l'alternance de deux processus : analyse et synthèse. On commence par accumuler les faits et les observations particulières ; chaque chercheur exploite un sentier divergent et c'est la période d'analyse. En s'éloignant trop les uns des autres, les spécialistes aboutissent à un chaos de notions éparses, et perdent toute vue d'ensemble ; le besoin se fait alors sentir d'une idée générale pour coordonner la multitude des acquisitions parcellaires : on cherche à abstraire quelques principes essentiels de toutes les branches du savoir humain, et c'est la période de synthèse. L'Ecole d'Alexandrie a tenté une pareille systématisation générale, puis ce fut la Renaissance ; depuis, on est retombé dans l'analyse — la base du système synthétique ne paraissant plus valable — mais aujourd'hui, après l'immense labeur de générations matérialistes, qui se sont appliquées à rester en dehors de toute idée générale, nous entrevoyons, pour les temps à venir, la possibilité d'une merveilleuse synthèse. Le mouvement s'amorce, dans toutes les activités humaines : la psychologie rejoint le psychisme et l'occultisme dans l'étude du subconscient et de l'unité du Moi à travers les vies successives. La chimie reprend la thèse alchimiste de l'unité fondamentale de la matière et s'unit à la physique pour affirmer que Matière et Force ne sont qu'un. Les arts suivent le mouvement : la peinture, la sculpture, lasses d'exister anarchiquement pour elles-mêmes, sentent le besoin de s'unir à l'architecture en un art synthétique. De même, il est curieux de dépister dans l'évolution de la Médecine les indices d'un pareil mouvement et de chercher les conséquences qu'il pourra comporter.

Le dernier essai de synthèse médicale a accompagné l'effort collectif tenté dans ce sens à la Renaissance ; on pourrait l'appeler l'essai hermétique ou spagyrique. Les médecins alchimistes ont essayé de ramener la complexité des facteurs en cause, dans chaque cas, à un système simple d'influences, classées selon l'idée plus ou moins abstraite des caractères planétaires (médecine astrologique), ou des qualités élémentaires : chaud, froid, humide, sec (rajeunissement de la médecine humorale), — ou encore des trois principes : soufre, mercure et sel (médecine proprement alchimique). En vertu de ces idées synthétiques, qui unissaient sur un canevas commun la psychologie, la biologie et la chimie, les hermétistes ont cherché à systématiser l'influence morbide en une catégorie simple — pour lui opposer un remède de catégorie correspondante. Ainsi dans le système planétaire, le cœur, centre vital de l'économie, correspondait au soleil et les maladies du cœur étaient traitées par des préparations d'or (ce métal étant attribué au soleil), ou de plantes qui étaient censées correspondre à l'influx solaire. Quels qu'aient été les résultats thérapeutiques, c'était

un essai de systématisation, de synthèse, et l'œuvre des spagyristes est curieuse à ce point de vue.

Ensuite, on voit se dessiner, dès la fin du XVIIe siècle, un mouvement analytique qu'on pourrait appeler l'ère matérialiste. Les médecins ne trouvent pas dans l'art spagyrique les résultats espérés ; les premières découvertes physiologiques tournent leur attention vers le mécanisme des organes et ils rêvent de pouvoir expliquer toutes les maladies par des causes objectives. Alors commence l'étude minutieuse de l'anatomie, de la physiologie, de la chimie biologique, de la parasitologie, etc., qui trouve son couronnement dans la découverte des microbes, l'asepsie chirurgicale, la sérothérapie. Mais les lendemains de fête sont souvent un peu mornes, et malgré ces résultats splendides, il faut bien reconnaître que la médecine étiologique — qui espérait, une fois l'agent pathogène connu, pouvoir le neutraliser ou le détruire facilement — a fait fausse route. L'étude physiologique approfondie a précisément montré que tout un aspect des idiosyncrasies échapperait nécessairement toujours aux moyens d'investigation ordinaires ; mais surtout, les essais d'applications thérapeutiques ont été décevants : à part deux ou trois sérums d'une valeur incontestable, qu'a-t-on gagné à la connaissance de l'agent ? Une fois connue la cause — microbienne ou histologique — on s'est aperçu qu'elle était le plus souvent inaccessible ou impossible à modifier directement. La déception a surtout été cruelle en ce qui concerne la bactériologie quand il a fallu revenir sur l'idée première de spécificité et constater par exemple que :

1° Le microbe peut exister sans que la maladie se développe (porteurs de germes) ;

2° Inversement, le microbe peut ne pas se montrer et la maladie exister (le bacille-virgule manque dans certains cas de choléra foudroyant ; le bacille de Koch fait défaut dans un certain nombre de tuberculoses suraiguës; il y a des abcès sans micro-organismes) ;

3° Le même microbe peut produire plusieurs maladies (le staphylocoque produit le furoncle et l'ostéomyélite) ;

4° La même maladie peut être produite par plusieurs microbes (la grippe, par exemple, serait due soit au micrococcus de Pfeiffer, soit au *micrococcus catharralis*, soit au pneumocoque, soit à un tétragène (Bezançon et Yongh). Le laboratoire permet de distinguer plusieurs paratyphoïdes, etc.) — Quelles que soient d'ailleurs les discussions possibles sur ce sujet, un fait reste patent : l'impuissance relative de la sérothérapie dont on attendait tout. Ceci constitue l'*impasse étiologique* dans laquelle la médecine actuelle s'est embouteillée. La connaissance de la cause ne permet pas une action directe pour neutraliser cette cause et la médecine — en tant qu'art de guérir — n'y gagne presque rien.

De là, la débâcle incohérente de la thérapeutique ; il y a tant de facteurs à envisager que le praticien tend à se spécialiser et à ne poursuivre ses recherches que sur une seule direction. Le chirurgien ne veut connaître que ce qui tombe sous son bistouri et se moque bien des impondérables d'une neurasthénie ou d'une douleur rhumatismale ; ceci ouvre la voie au

psychothérapeute qui prétend guérir les abcès par suggestion et la médecine offre le spectacle d'une anarchie thérapeutique complète. Allez vous plaindre de vos migraines à dix médecins différents et comparez les ordonnances : vous verrez qu'il n'y a pas de principe thérapeutique. Il n'est même pas jusqu'aux questions de régime qui ne suscitent les affirmations les plus contradictoires. Etudiez, dans les différents auteurs, ce que doit être le régime du diabétique ou de l'obèse et quand ces auteurs ne se sont pas entendus pour copier quelque maître à la mode, vous serez découragé des divergences d'indications. Encore plus découragé serez-vous, si, médecin, vous essayez de vous en servir chez vos malades. Aussi, en présence de ce désarroi, on sent le besoin pressant d'un travail synthétique qui coordonne les acquisitions éparses sur des idées générales claires : il y a un trésor immense à classer et des matériaux à profusion pour la synthèse future.

Qu'on ne m'accuse pas ici de faire des rêves en l'air. La clef synthétique est un fait : elle existe, elle a déjà été formulée, mais jusqu'à présent, elle était formulée trop tôt pour être comprise. Trop tôt quand *Hippocrate*, dans un éclair de génie, formula cette loi que : « Le semblable appelle le semblable et guérit ce qu'il a produit », parce qu'alors, on ne possédait presque aucune notion de pharmacodynamie ; trop tôt encore quand Paracelse s'opposa à toute thérapeutique systématique, affirmant qu'une maladie déterminée comme la jaunisse n'est pas la même chez deux individus distincts et qu'il faut lui opposer des remèdes différents, — c'est-à-dire qu'il faut individualiser le cas dans sa synthèse, en cherchant ce qui accompagne cette jaunisse, si le malade est gras ou maigre, brun ou blond, homme ou femme, s'il a des maux de tête ou des palpitations, etc. On ne voyait pas encore le moyen pratique de réaliser cette idée. Quand Ettmüller, le disciple de Paracelse, proclama : *plura morbos contra singulos remedia*, il sentait de même la nécessité d'une règle unique pour approprier le remède au mal en se basant non pas sur la notion d'étiologie, non pas sur le nom de la maladie, mais sur le complexus symptomatique tout entier. Ce fut Hahnemann qui trouva le mode d'application dans l'expérimentation de la drogue sur l'homme sain et dans la pathogénésie médicamenteuse, mais il était alors trop tard — ou trop tôt, — car la médecine était en pleine période analytique, hypnotisée par le mirage étiologique, et le grand courant du siècle passa à côté de sa géniale découverte sans la voir.

Hahnemann avait pourtant conçu la grande synthèse thérapeutique, cherchant chez le malade, non plus seulement les symptômes habituels d'une entité morbide définie, mais tous les menus détails qu'on a coutume de négliger dans la médecine étiologique : le fait, pour une douleur, d'être brûlante ou térébrante, d'apparaître brusquement ou lentement, d'être soulagée par le chaud ou par le froid, d'avoir son maximum le matin ou le soir ; les impressions subjectives du malade ou même ses dispositions psychologiques, tout cela trouva place dans le grand tableau synthétique qui devait correspondre à la pathogénésie médicamenteuse, c'est-à-dire à l'ensemble des symptômes, grands ou petits, avec toutes

leurs modalités spéciales, produits par l'ingestion d'une certaine quantité d'un médicament.

La conception de Hahnemann put rallier quelques vitalistes attardés, mais la plupart de ses contemporains, épris de matérialisme, cherchant la maladie dans l'altération du tissu et se flattant de découvrir sous le scalpel le mécanisme de la pensée, poursuivaient un idéal différent : sa méthode resta comme une graine perdue sur du sable sec, attendant l'occasion de germer.

Aujourd'hui, le milieu devient favorable. Le besoin de synthèse se fait sentir. La médecine analytique s'est heurtée à la notion du tempérament individuel ou, comme l'on dit, du « terrain » dont l'importance apparaît chaque jour plus grande, au détriment de l'idéal étiologique. Car enfin, s'il est vrai qu'un microbe comme le bacille de Koch ne se développe que sur un organisme prédisposé par de l'hérédité, par le surmenage, par une constitution lymphatique ou « plastique », et qu'il ne produira rien sur un autre organisme, de souche arthritique, d'un âge différent, d'un tempérament sec, quelle est son importance réelle dans la genèse de la maladie ? Et le médecin, pour remplir son rôle de guérisseur, doit-il espérer plus d'une action purement bactéricide que d'une action modificatrice du tempérament ? Et de quel ordre peut être cette action ? On sait que le fibrome est produit par une altération histologique. Fort bien — mais cette connaissance ne sert pas à le combattre. Au contraire, le fait de savoir qu'il peut disparaître chez la femme au moment de la ménopause, ne montre-t-il pas l'importance capitale du terrain en même temps que le rôle prépondérant d'influences impondérables, car enfin, en quoi diffère, histologiquement ou chimiquement, l'organisme d'une femme avant et après l'âge critique ?

C'est cette notion de terrain qui servira de pivot à l'orientation des recherches médicales pour les faire passer de la direction analytique ou étiologique à la connaissance intégrale et synthétique du malade. Dans cet ordre d'idées, le médecin envisagera non plus la lésion et sa cause apparente, mais l'ensemble des réactions ou des caractéristiques du sujet, jusqu'à la couleur de ses yeux, jusqu'au cours de ses idées, en une grande synthèse symptomatique. Il en résultera logiquement ceci, que le traitemnet variera non selon le nom de la maladie ni selon ses circonstances étiologiques, mais encore et surtout selon les particularités individuelles du malade. Il n'y aura plus de maladies, mais seulement des malades, selon la célèbre formule qu'on ne put jamais appliquer. Par suite, il n'y aura plus un traitement systématique de la syphilis ou du psoriasis, comme c'est l'usage actuel dans les hôpitaux, mais des remèdes variables, selon le complexus symptomatique du malade.

Il semble bien que toute l'évolution future de la médecine tende à se faire dans ce sens, mais, pour cela, il faudra remplacer le concept étiologique, qui est analytique, par un concept synthétique, un principe de classification embrassant tous les cas et l'ensemble intégral de chaque cas. Il faudra classer toutes les possibilités réactionnelles de tous les cas pathologiques comme le botaniste peut classer chaque plante,

et il faudra que ce classement conduise à un traitement approprié.

Or, le principe de similitude, répondant à ces desiderata, paraît recevoir des médecins officiels des applications de plus en plus nombreuses. Ce principe est qu'un médicament, à dose réduite, peut guérir, chez un malade, les symptômes semblables à ceux qu'il produirait chez un homme sain, pris à forte dose. Si ce principe est admis, il fournit une clef permettant d'opposer la synthèse médicamenteuse à la synthèse morbide.

Il est assez remarquable qu'à part le mesquin et confus réquisitoire de Trousseau, personne n'ait jamais présenté d'objection véritable au principe de similitude. Au contraire, tout le monde l'applique plus ou moins, bien qu'imparfaitement. Par exemple, l'ipéca est une drogue qui purge et fait vomir ; elle peut donc guérir la diarrhée et les vomissements, notamment dans l'embarras gastrique : les médecins militaires en savent quelque chose ; par exemple, l'intoxication hydrargyrique chronique produit des nécroses osseuses et le mercure peut guérir les nécroses osseuses des syphilitiques ; par exemple, une forte chaleur brûle, et pourtant une chaleur modérée soulage les brûlures. N'est-ce pas une règle synthétique par excellence que ce principe de similitude ? Or, c'est un signe des temps que les maîtres officiels y aient fréquement recours. Ainsi Lanceraux recommande de très petites doses de cantharide dans le traitement des néphrites, alors que l'intoxication massive par la cantharide produit une néphrite typique. Dans le même ordre d'idées, Dujardin-Beaumetz recommande le cyanure de mercure dans la diphtérie alors que l'intoxication aiguë par cette substance, comme en témoigne L. Simon, donne lieu à une angine couenneuse pseudo-diphtérique. Le sulfate de quinine, qui provoque des bourdonnements d'oreille, serait le remède de choix pour les bourdonnements du vertige de Ménière, ainsi que l'affirment Charcot et Gilles de la Tourelle. Le sublimé corrosif, qui engendre à dose toxique une véritable dysenterie mercurielle selon Brouardel, peut servir avantaguesement de remède à la dysenterie ordinaire. Bouchut recommande la fuchsine pour l'albuminurie tout en reconnaissant qu'elle provoque ce symptôme à partir d'une certaine quantité. La digitale passe pour le remède spécifique de l'asystolie, et pourtant Launder-Brunton constate que l'intoxication à la digitale simule l'asystolie. La colchicine a été vantée comme le médicament-type de la goutte ; or Mairet et Combemale montrent que ses symptômes toxiques sont la congestion des têtes articulaires et l'augmentation de l'acide urique à ce niveau. Grasset prescrit l'ergot de seigle dans le tabès, alors que, dans certaines épidémies d'ergotisme, on a noté des désordres comparables à ceux du tabès. Manquat signale que la belladone a des effets curateurs incontestables dans l'épilepsie, alors qu'elle est un poison épileptogène. Peyraud décrit les symptômes d'empoisonnement à la tanaisie comme identiques à ceux de la rage et il constate que l'essence de tanaisie est un remède contre la rage vraie, etc.

Il n'est pas jusqu'à la sérothérapie qui ne puisse être rattachée au même principe. Ainsi le sérum de Roux, qui peut guérir la diphtérie, provoque, quand on l'injecte à un animal ou à un homme sain, les mêmes modifications dans la formule sanguine qu'une diphtérie bénigne ; de

même aurait-on pu constater des symptômes de tétanos fruste sur des blessés de guerre ayant reçu une injection préventive de sérum antitétanique.

Ils sont donc Hahnemanniens tous ces auteurs qui mettent en lumière l'efficacité du principe de similitude ? Ils s'en défendraient bien, et ils auraient raison, car il existe entre eux et les Hahnemanniens une différence : les Hahnemanniens soignent ainsi, par principe, en vertu d'une règle synthétique qu'ils ont généralisée à tous les cas ; eux, ne soignent ainsi que par pur empirisme, sans savoir pourquoi, et seulement quand cela leur passe par la tête. Les Hahnemanniens sont des synthétistes conscients ; eux, sont des synthétistes inconscients qui voudraient être analystes ; c'est ce qui les empêche d'arriver à la synthèse thérapeutique intégrale sans laquelle le principe de similitude est d'une application impossible.

Ainsi, l'ipéca guérit les vomissements et la diarrhée de l'embarras gastrique, mais il n'agit vraiment bien que quand ces symptômes s'associent à un ensemble d'autres particularités, caractéristiques de l'ipéca : langue nette, salivation, nausées incessantes avec sensation de constrition de la poitrine, coliques péri-ombilicales, pâleur, yeux cernés, aggravation quand on est couché, etc., etc. Si ces particularités ne sont pas réalisées, il faut chercher un autre remède ; ce sera par exemple l'antimoine s'il y a langue chargée, hoquet, soif, douleurs à l'estomac, céphalalgie sourde, etc., etc. Ou bien ce sera la bryone, l'hellébore, etc. Or, ceci, les médecins de l'école officielle ne le savent pas encore, faute d'avoir cherché la synthèse individuelle du malade.

Ils finiront par le savoir car il est visible que la médecine s'engage dans la voie synthétique indiquée trop prématurément, il y aura bientôt un siècle, par Hahnemann — et c'est ce qui explique le développement considérable que prend en ce moment la doctrine de ce novateur persécuté : l'homéopathie, médecine d'avant-garde.

D'autre part, on avait cherché, hypocritement, à confondre la synthèse homéopathique avec l'emploi des doses infinitésimales, ce qui n'est qu'un côté accessoire, secondaire et négligeable de la pratique, à côté du principe fondamental. Or l'étude des infiniment petits biologiques, du dynamisme des ions dans les eaux thermales, les nouvelles idées sur la constitution de la matière (que nous nous proposons d'étudier dans un prochain article), etc., viennent précisément concentrer l'intérêt sur ce qui était un point faible vis-à-vis de la science d'il y a un siècle : juste retour des choses d'ici-bas !

Mais peu importent les questions d'écoles. Dans dix ans, il ne restera sans doute plus rien de la vieille querelle entre allopathes et homéopathes. La médecine reviendra au but qu'elle a un peu trop négligé ces temps derniers : celui de guérir. Elle s'achemine vers la notion du complexus symptomatique individuel, synthèse destinée à remplacer les éléments de l'analyse étiologique décevante. Telle sera l'orientation de la médecine dans le grand mouvement synthétique qui se prépare.

Dr R. Allendy.

ESTHÉTIQUE

CÉZANNE ET LE CÉZANNISME

PAR

GINO SEVERINI

IIe Article

CÉZANNE ET LE VÉRITABLE ESPRIT CLASSIQUE

De tout ce que j'ai dit jusqu'ici, il résulte clairement que Cézanne prétendait se bâtirune méthode en analysant la « sensation ». C'est ainsi qu'il voulait redevenir classique. Or il fautêtre dénué de tout bon sens pour ne pas s'apercevoir que la « sensation » est un « effet » et non une « cause » et que jamais on ne pourra atteindre un but analogue à celui des classiques en suivant un chemin tout à fait opposé. Or l'enseignement des maîtres est sous ce rapport catégorique : c'est la *cause* qu'il faut analyser et non *l'effet. C'est ici la grande erreur de notre époque*, et, pour qu'elle soit claire à l'entendement de tout le monde, je vais mettre en présence l'application pratique des deux conceptions opposées : la conception cézanienne et la conception vraiment classique.

Mettons qu'il s'agisse de représenter une bouteille. Le peintre qui a une « méthode établie d'avance » et qui analyse *la cause* et non *l'effet* procédera ainsi : il tâchera d'abord de se rendre compte de ce qu'il peut mesurer, c'est-à-dire de la *hauteur* de la bouteille et de son *diamètre.*

Disons, entre parenthèses, que ces deux grandeurs n'ont nullement besoin d'être mesurées sur nature, mais peuvent être inventées par le peintre, ou, pour être exact, doivent être établies selon les « rapports » et les « proportions » qui règlent la composition entière.

Pour mieux construire la bouteille et mieux la situer, nous

Voir le n° 11-12 *de* L'Esprit Nouveau.

la renfermons dans une forme géométrique qui aura les dimensions choisies ou mesurées, et qui, dans notre cas, est un cube ou un cylindre. Une fois que ce cube ou ce cylindre est situé dans la construction générale du tableau, le problème change, car on passe de la construction à l'exécution, et, dans cette seconde phase du tableau la sensibilité du peintre humanise le cube ou le cylindre, il passe en un mot de la forme générale et constructive, à la forme spécifique et vivante, de *l'analyse* de la *cause* à la *synthèse de l'effet.* Il reconstitue ainsi par son *esprit* (la géométrie) un fait humain, universel.

Selon cette conception le point de départ est donc la *cause,* le point d'arrivée *l'effet.*

Léonard disait : « *saisis la cause* » et toute l'œuvre des maîtres obéit à cette conception.

Regardons maintenant la méthode opposée, celle de Cézanne et des Cézanniens, c'est-à-dire l'analyse de l'effet, ou sensation.

Le hasard conduit le peintre devant une table où une bouteille est placée parmi d'autres objets, et dans un éclairage quelconque. La sensibilité est mise en éveil par le jeu des lumières, par les rapports de couleurs et de lignes, et il se dit : voilà une jolie nature morte à faire.

Disons entre parenthèses que parfois il prend des objets et il les dispose devant lui jusqu'à « arranger » sur nature une nature morte; ce qui, en substance, revient au même, vu que dans un cas, comme dans l'autre, le point de départ est la sensation (1). Le peintre se place donc devant ce fait que le hasard lui met devant ses yeux, ou qu'il a su s'arranger lui-même. En paroles il affirmera qu'il n'est pas dominé par la nature, parce qu'il prend les « *déformations* » auxquelles il se livre pour des « *constructions* », mais en fait il en est tout autrement, car aucun peintre devant le « motif » ne peut se vanter de n'en être pas plus ou moins dominé. Donc, en fait, il se mettra tout simplement à traduire sur la toiles on modèle comme ses yeux le voient, et, en adoptant la technique empirique de Cézanne il mettra à gauche ce qu'il aura enlevé à droite, etc..., et cela tout en cherchant bien sincèrement à saisir le caractère, l'expression de l'objet qu'il veut représenter. Mais ce caractère et cette expression changeront chaque jour, et, s'il a l'honnêteté de Cézanne, chaque jour sera un nouveau départ pour une nouvelle destination.

---

(1) *Il n'est pas question ici des peintres cubistes qui ne partent pas d'une émotion directe ; cependant les équilibres auxquels ils aboutissent n'appartiennent pas moins en général à la sensation, mais à une sensation cérébralisée.*

Un peintre ordinaire, c'est-à-dire de l'Ecole des Beaux-Arts, à force d'essais nous donnerait un trompe-l'œil agréable et plus ou moins savant en apparence, selon que les vagues règles apprises auraient été plus ou moins appliquées. Mais le peintre dont nous nous occupons, et à qui il faut rendre justice, ne se contente pas si facilement, car il a une idée de construction « derrière la tête », il a en plus une tendance vers l'universel et l'absolu, c'est pourquoi, en analysant sa sensation, il passera graduellement de la forme spécifique et vivante, qui dans son cas n'est qu'une *apparence et une anecdote visuelle*, à ce qu'il croit naïvement une forme générale et absolue parce qu'elle rappelle une figure plus ou moins régulière de la géométrie.

Lhote a trouvé une expression heureuse qui résume et éclaire cette tendance : « passer de l'assiette au cercle ». Dans notre cas cela deviendrait : « passer de la bouteille au cylindre ».

Moi, je prétends qu'il *faut passer du cylindre à la bouteille*, et l'observation des méthodes des maîtres me donne raison.

J'ajoute que les plus subtils sophismes ne pourront pas démontrer qu'il est une bonne méthode, en admettant qu'il fût possible de placer des meubles et des tentures dans une maison avant d'en avoir fait les fondations, l'échafaudage, et dressé les murs en pierre ou en brique. Même si on se donne la peine de soutenir après coup cette maison chimérique avec des supports, des barres de fer, des poutres, etc... on arrivera peut-être à une solidité apparente mais non réelle (1).

Tandis que la méthode inverse : faire des fondations, et puis l'échafaudage, et puis les murs, et enfin les tentures et les meubles, symbolise l'ordre naturel des choses, la marche simple et logique de la création.

En effet, si nous prenons notre corps pour exemple, nous voyons que les os sont à l'intérieur, et puis viennent les muscles et enfin l'enveloppe extérieure de la peau, avec toute l'apparence de vie. Nous devons aussi procéder de l'intérieur à l'extérieur, et dans notre cas, le cylindre représente la charpente ou le système osseux du corps humain, et enfin la bouteille est la forme extérieure et vivante.

---

(1) *Les supports et barres de fer que l'on met aux murs qui menacent de tomber jouent le même rôle que ces « géométrisations » ou ces contours qui passent d'un objet à l'autre pour les relier, ou tout autre « truc » qui ont pour but de donner une* apparence *de construction. Poussin et les maîtres n'avaient pas besoin d'avoir recours à des « expédients » si peu honnêtes ; leur* construction réelle *était derrière l'apparence, et pour la* « saisir » *il ne suffit pas d'être malin, il faut avoir des notions « spéciales » qui manquent à la presque totalité des peintres.*

Procéder autrement, c'est prendre le « *moyen* » pour le « *but* », en admettant que les géométrisations auxquelles on aboutit d'ordinaire aient une relation quelconque avec la géométrie, qui est la seule et vraie charpente de la peinture; mais ce n'est pas le cas en général. Car le plus souvent ces peintres, qui se font l'illusion de construire parce qu'ils donnent à leurs tableaux un aspect géométrique, ne font que géométriser ou *simplifier*, ce qui n'a aucun rapport avec l'application rigoureuse des propriétés géométriques.

Ainsi la bouteille que nous avons prise pour exemple, malgré son apparence géométrique, n'est que *simplifiée* et reste dans le domaine de la sensibilité tout aussi bien qu'une bouteille peinte par Monsieur Cormon de l'*Institut*.

En faisant l'analyse de l'enseignement de Cézanne, j'ai tâché de relier son œuvre à son origine impressionniste et à son développement cubiste, afin que la vérité sur son enseignement résulte clair aux yeux de tout le monde. Je n'ai nullement la prétention d'avoir touché les multiples aspects de cette œuvre ; personne ne peut se vanter de pouvoir réaliser un absolu pareil dans la critique, et encore moins dans le cas de Cézanne dont l'art, particulièrement *qualificatif*, échappe par son essence même à l'analyse et au contrôle. Cet « impondérable », ou incontrôlable, qui est dans une mesure différente dans chaque artiste, forme tout l'attrait et la valeur de Cézanne, lequel, de ce point de vue qualificatif, est certainement un très grand peintre.

Mais il n'est pas moins vrai que son enseignement est presque nul, car à part certaines « intentions », qu'on a superficiellement interprétées (1), tout ce qu'on a voulu tirer de son exemple nous a conduit au but opposé à celui qu'on espérait atteindre.

Dans la peinture comme dans la littérature (cette forme d'art depuis les symbolistes a toujours empiété sur la pein-

---

(1) *Sous prétexte que Cézanne en cherchant l'équilibre déformait les objets jusqu'à les situer de travers sur le tableau, on est arrivé à créer une sorte d'esthétique* du compotier de travers. *Evidemment la situation de l'objet n'a pas d'importance, si l'équilibre se réalise, néanmoins il est permis de remarquer que Chardin, par exemple, pour réaliser cet équilibre, n'avait pas besoin de mettre un compotier de travers ni de déformer des figures comme si elles étaient réfléchies par des miroirs concaves ou convexes. Au lieu de systématiser ce côté de l'impuissance de Cézanne, il vaudrait mieux, je pense, commencer à se rendre compte qu'on peut équilibrer un tableau sans déformer... et que, justement, la* déformation *est tout le contraire de la* construction *par laquelle seulement on doit atteindre l'équilibre.*

ture) on a *cérébralisé la sensation* et on a cru atteindre l'esprit.

Nous avons cru un moment que nous étions des réalistes et même des sur-réalistes, et nous ne nous doutions pas que nous regardions le réel avec les yeux de l'imagination, ce qui est permis pour les poètes, mais non pas pour les peintres. On nous aurait appelé « sur-symbolistes » que nous l'aurions bien mérité.

Cependant le sur-symbolisme des peintres aboutit, chose inattendue, à la vraie tradition décorative, ce qui constitue un résultat plus grand que l'on ne pense (1), tandis que le sur-symbolisme des poètes reste en général un divisionnisme d'images ; une sorte de cinématographie des images dont le film ne tournerait pas.

Ce n'est pas mon rôle de deviner si ce film poétique tournera ou ne tournera pas ; il importe de constater seulement que jusqu'aujourd'hui, dans un camp comme dans l'autre, ainsi que je le disais tout à l'heure, nous avons été toujours projetés vers le but opposé à celui que l'on visait, à savoir :

Au lieu de réaliser une synthèse, on reste dans l'analyse ; au lieu de créer selon l'esprit, on reste dans le domaine des sens ; on croit continuer Ingres et on suit Delacroix ; au lieu d'atteindre le style on atteint à peine la « stylisation » ; sous prétexte de faire de la « peinture pure » on fait de l'art décoratif et symbolique ; au lieu de construire comme les Maîtres, on adapte « d'après les Maîtres » et on géométrise ou on simplifie au lieu d'employer les vraies règles de la géométrie.

Et il en sera ainsi tant que l'on restera dans cet art absolument « *qualificatif* », résultat d'une mauvaise interprétation de l'enseignement de Cézanne dont, loin de développer les quelques bonnes indications, on agrandit démesurément tous les défauts.

J'ai la certitude que l'avenir est aux *Constructeurs* et non aux *Adaptateurs*, aussi habiles, malins et même géniaux qu'ils soient et plus d'un dans notre entourage commence à saisir la différence qui existe entre ces deux adjectifs, qui symbolisent deux routes toutes différentes : la bonne et la mauvaise...

J'espère qu'on me fera l'honneur de penser que tout ce que j'ai exposé dans cet examen rigoureux et sincère de faits et de conséquences, ne vise ni les œuvres ni les peintres, mais bien la méthode, ou pour être exact, *l'absence de méthode.*

GINO SEVERINI.

---

(1) A condition, bien entendu, qu'on ne le déguise pas en art plastique...

LETTRES

RÉFLEXIONS SUR JEAN COCTEAU

PAR

HENRI MANCARDI

Dans le numéro du 25 décembre 1920 de la *Revue critique des Idées et des Livres*, M. André Thérive, qui honore la jeune critique française, a publié une série de réflexions sur certaines tendances extrêmes de la poésie actuelle, celle qu'il appelle spirituellement la « poésie sans fil ».

Je tiens à dire immédiatement que je partage la sévérité de M. Thérive quand il condamne les mots en liberté, le culte de l'onomatopée pure, le mépris total de la syntaxe, le dadaïsme. Il me paraît impossible de ne pas être sur ce point tout à fait d'accord avec lui et de ne pas penser qu'il est urgent de défendre notre langue, puisque nous ne pouvons la leur interdire, contre de pauvres gens dont on ne rit même plus.

Il est donc certain qu'à partir de maintenant « *il y a deux littératures sur notre sol, la française et celle qui ne l'est pas* ». Mais si, pour la sauvegarde du génie français, une classification s'impose, capable d'éduquer et de guider le public dont le divorce avec l'art a été très exactement noté par M. Thérive, cette classification doit apparaître indiscutable dans sa sévérité. L'examen des cas particuliers prend dès lors une très réelle importance. Or, parmi les noms que cite M. Thérive et qu'il exclut du palmarès des lettres françaises, il en est un sur lequel je me permettrai de présenter quelques réflexions. Il s'agit de M. Jean Cocteau (1).

Le cas de M. Jean Cocteau est digne du plus vif intérêt. Il méritait de n'être pas confondu avec celui de MM. Tzara et Picabia (2). Le commen-

---

(1) Cette exception ne signifie pas que toutes les autres condamnations infligées par M. Thérive me paraissent tout à fait légitimes. M. Blaise Cendrars a été loué naguère, il me semble, mais pour une œuvre en prose, il est vrai, par Orion qui tient à *L'Action française* le *Carnet des lettres, des sciences et des arts* ; et quant à M. Drieu La Rochelle, dans le numéro du 15 septembre 1920 de la *Revue Universelle*, M. René Johannet citait quelques-unes de ses paroles « *inoubliables* », « *du plus pur lyrisme national* ». Nous sommes assurés pourtant qu'Orion et M. Johannet sont aussi préoccupés que M. André Thérive de la défense des lettres françaises.

(2) M. Jean Cocteau a écrit dans son petit journal *Le Coq* : « *Les articles qui m'assimilent au dadaïsme m'amusent beaucoup, parce que je suis l'anti-dadaïste type...* » (nº de mai 1920). Mais je dois à la vérité de reconnaître que si M. Cocteau « *désapprouve le dadaïsme et tout « isme » en général* », il ne se défend pas de quelque sympathie pour « *les valeurs individuelles de Dada* ».

taire de M. Thérive, sinon son information, est un peu sommaire. Et cela nous a fort étonné de la part d'un critique intelligent et subtil à qui l'art des distinctions et des nuances est fort loin d'être étranger. M. Thérive cite quelques fragments du *Cap de Bonne-Espérance*. Ce volume ne constitue pas toute l'œuvre poétique de M. Cocteau.

Mais il ne s'agit pas d'examiner les quelques vers qu'en détache M. Thérive ; la critique de forme qu'il leur adresse n'est pas ce à quoi il tient le plus. C'est un procès de tendance que fait M. Thérive, c'est à un esprit qu'il s'en prend. C'est alors que la question posée devient intéressante.

Il nous paraît que l'élément essentiel de la poétique, et plus généralement de l'esthétique, de M. Jean Cocteau a échappé à M. Thérive : nous voulons dire la fantaisie. M. Jean Cocteau ne l'a pas inventée : il circule à travers la littérature française un courant de fantaisie qui n'est pas d'aujourd'hui et dont il serait facile de noter les traces au cours de notre histoire. Mais la fantaisie était un genre, assez à part, qui avait comme ses lois et ses règles aussi bien que ses sujets ; de plus, elle était presque généralement comique. La fantaisie de M. Jean Cocteau n'est certes point révolutionnaire, entièrement originale et individuelle, jaillie toute armée de son jeune cerveau. M. Jean Cocteau a lu, quoi qu'en puisse penser M. André Thérive. Il n'ignore pas, outre ses devanciers, ceux de ses contemporains qu'on a appelés les poètes fantaisistes ; et il faut faire la part de l'influence exercée sur lui par l'humour anglo-saxon. Il reste que la fantaisie de M. Jean Cocteau rend un son nouveau dans la symphonie des lettres françaises. La définir n'est pas facile ; il faut le tenter pourtant. Beaucoup plus qu'un genre, elle est une manière, un point de vue sur les choses et les gens, celui de l' intelligence émue ; subtile toujours, elle est accent. Elle n'est certes point exempte d'une certaine préciosité ; mais cela fait qu'elle ignore les échevèlements ; elle est une discipline, souple sans doute, mais qui ne veut méconnaître, jusque dans l'outrance, aucune mesure intelligente. M. Gide dirait qu'elle est pédale au piano des lettres françaises. Elle nuance, elle déforme avec grâce. Elle n'a rien de commun avec le fantastique des romantiques. Nous croyons avoir le droit de dire qu'elle est méditerranéenne. Elle est sourire, plaisant ou grave, souvent tendre. Elle aussi est une pudeur à sa manière.

Il faut l'admettre, cette fantaisie du temps présent, qui n'exclut aucune émotion, mais qui les préserve toutes de l'étalage romantique par un jeu subtil de l'intelligence, pour aimer M. Jean Cocteau. Et même seulement pour le comprendre.

Quand M. Jean Cocteau écoute les pianos mécaniques, quand M. Jean Cocteau va au cirque ou au music-hall, et qu'il nous dit ensuite ses impressions, il faut entendre sur quel ton il parle. Il ne faut pas croire qu'il prêche. Il faut faire la part de l'intelligence de M. Cocteau, qui fait la part de l'intelligence de son lecteur.

C'est ici que je ne suis pas du tout d'accord avec M. André Thérive. Il voit dans M. Cocteau un romantique attardé, dont l'inspiration est toute instinctive et qui fait parade de la plus artificielle fausse naïveté. M. Cocteau y mettrait même « *une vieille petite perversité* » Eh ! voilà une affirmation dangereuse. La perversité, cela est un vice, certes, mais intellectuel (et on le verra tout à l'heure nous ne pensons pas qu'il y ait aucune perversité dans le cas de M. Jean Cocteau). Pour faire éclater le romantisme de M. Cocteau, M. Thérive devrait nous assurer qu'il croit le plus bêtement du monde, ou le plus généreusement, à cette naïveté. Mais

M. Thérive n'en fait rien : il nous assure que M. Cocteau n'est pas dupe, il ne l'est pas lui-même. Mais alors le jeu est loyal. Si M. Thérive n'avait pas eu le souci d'une démonstration générale, il aurait tiré de cette ingénieuse observation tout ce qu'elle contient de vérité et de justesse. M. Jean Cocteau est un intellectualiste. Un intellectualiste souriant et lyrique, parce qu'il est poète. Mais je pense que M. Thérive se souvient que l'homme est un animal qui rit, en même temps que raisonnable, et qu'il nous accordera que le lyrisme est parfaitement distinct du romantisme. Et ce n'est pas un paradoxe que nous prétendons soutenir en tentant de démontrer que toute l'œuvre de M. Jean Cocteau est en réaction, est peut-être même une réaction contre le romantisme, tel que l'entend M. André Thérive, tel que l'entend M. Pierre Lasserre, tel que nous l'entendons nous-mêmes.

Nous avons dit que la fantaisie n'était pas du tout romantique. Car elle est bien le contraire de l'emphase et de la grandiloquence ; elle est aérienne, légère, et l'on sait que ces qualités n'appartiennent guère aux écrivains romantiques, exception faite pour Alfred de Musset dont la fantaisie est classique, dans le large et vrai sens du mot.

Le grief majeur formulé par M. Thérive, si nous l'avons bien compris, à l'égard de M. Cocteau, c'est de cultiver presque exclusivement « *l'immédiat* ». Sur ce point, il me semble qu'il faudrait s'entendre. Et le débat peut s'élargir jusqu'à dépasser M. Jean Cocteau lui-même. Il s'agit de savoir si la sensation ne peut fournir une matière à l'art. Si on le conteste, si on pense que seul les idées déjà élaborées, les concepts doivent être la matière d'une poésie exclusivement intellectualiste et philosophique, il faut le dire nettement. Nous ne pensons pas que ce soit là l'opinion de M. Thérive. « Soit, nous dira-t-il sans doute, j'admets que la sensation soit une matiere poétique, si l'on peut ainsi parler, mais encore faut-il l'organiser, composer, ne pas tenter de me la livrer brutalement. » D'accord. Aussi bien M. Cocteau ne s'efforce pas à la plus subjective des notations. Si l'immédiat est son thème, c'est un thème intelligible ; il y a un effort d'analyse et de traduction — j'insiste sur ces deux mots — qui sont œuvre de l'intelligence réfléchie, il y a élection de mots et d'images, toujours un minimum d'élaboration. L'immédiat de M. Cocteau est accessible à d'autres, il se soucie d'être compris. Si quelque attention est nécessaire, il faut s'en prendre à la subtibilité du sentiment dont la traduction est tentée. Mais que M. Thérive mesure la distance qui sépare des notes de M. Jean Cocteau les *Illuminations* d'Arthur Rimbaud, un art personnel peut-être, mais intelligible, d'un art purement subjectif, qui veut inscrire, non traduire, l'immédiat. M. Thérive ne penserait-il pas qu'il y a là une fort importante distinction à faire ? M. Cocteau peut insister sur le mystère de l'inspiration. Il n'en reste pas moins qu'il reconnaît, que le « *noir* », les lettres et les mots, importe, qu'il y a quelque chose à lire sur la banderole qui flotte ; si « *parce qu'elle flotte on a bien de la peine à la lire* », est-ce que cela n'est pas la part d'élan, de concentration, d'ésotérisme essentielle à la poésie ? « ... *Mais sachant ce qu'on doit dire et s'efforçant pour le mieux de soulager son intelligence, alors les ténèbres se rangent.* »

Nous soutiendrons donc cet apparent paradoxe : bien loin d'être un intuitionisme d'art (M. Cocteau écrit : « *La science ne sert qu'à vérifier les découvertes de l'instinct* » ; en donnant tout son sens à ce « *vérifier* », cela ne nie pas la valeur de la science, donc de la raison humaine), l'esthétique de M. Jean Cocteau est une réaction de l'intelligence. Elle s'affirme par là

nettement anti-romantique. Nous n'avons pas la compétence nécessaire pour examiner les théories musicales présentées par M. Cocteau, mais il n'est pas besoin d'être un spécialiste pour y remarquer un goût affirmé de construction, de simplicité, de clarté. M. Cocteau préconise l'affranchissement du wagnérisme formidable aussi bien que du fluide impressionnisme. Mesure et ordre, tels paraissent être ses mots d'ordre. Est-ce cela, le culte presque exclusif de « *l'immédiat* » ? Mais que M. Thérive y songe, cette réaction de l'intelligence que nous croyons voir dans l'effort de M. Cocteau, elle est lyrique. Cela explique bien des choses. M. Jean Cocteau ne tient pas le langage d'un jeune philosophe intellectualiste ; M. Jean Cocteau est poète, il faut savoir et vouloir l'entendre.

Ainsi réagit-il par certains gestes et certaines affirmations où il faut faire la part de sa fantaisie de poète. Mais ce qu'il peut y avoir dans les uns et les autres d'inattendu, d'apparemment, d'extérieurement outrancier, cela fait sa besogne utile, cela contribue avec verve et jeunesse à mener le bon combat contre le romantisme. Ainsi M. Cocteau a imaginé des farces, *Le Bœuf sur le toît*, *Parade*. Est-ce que le comique auquel voulait atteindre M. Cocteau, dans *Le Bœuf* en particulier, n'était pas surtout intellectuel ? La stylisation de ses personnages de bar, à laquelle aidaient les masques du délicat et spirituel artiste trop tôt disparu qu'était Fauconnet, leurs mouvements lents sur la musique endiablée de M. Milhaud, certaine retenue dans le grotesque, tout cela donnait un plaisir d'esprit qui ne faisait pas éclater le rire, mais comme sourire l'intelligence. Que cela ne soit pas le vrai et large comique de la santé, sans doute, mais quelle utile réaction contre la facilité de celui des romantiques ! Et puis, le franc rire, le cheval de *Parade* a bien su le déchaîner.

C'est peut-être ici qu'il convient de signaler l'influence sur l'esthétique de M. Cocteau du cirque et des ballets russes. Elle est indéniable, et lui-même l'a reconnue. Il ne s'agit donc pas de l'établir. Je voudrais au moins montrer qu'elle ne pouvait s'exercer que contre le romantisme, ce qui n'est peut-être pas évident pour certains.

Il y aurait un bel éloge à écrire du cirque. Ce spectacle a peut être subi quelques transformations regrettables ; du moins n'a-t-il pas disparu, a-t-il encore un public, des amis, dont plusieurs jeunes écrivains. Il faudrait dire la santé, la propreté, la beauté du cirque. Il ignore la grivoiserie, il n'est pas boulevardier. Il se porte bien, il est harmonieusement humain. L'élégante maîtrise du muscle s'y affirme, le commandement de la volonté au corps s'y apprend. De l'énergie humaine s'y dépense, chaque soir ; il faut voir avec quelle admirable probité l'acrobate recommence le tour manqué ; et ce n'est pas qu'il craigne l'amende du régisseur, le plus bel orgueil est en jeu. Au cirque, avec le cheval, la beauté et la grâce animales se joignent à la souplesse de l'homme. Et les pantomines des clowns nous révèlent la puissance du plus concis, du plus dépouillé, — acrobatique et simple, — du plus humain des comiques. Cela est une charmante leçon, cela est comme le classicisme intérieur du cirque ; mais on en pourrait dire encore ce que j'appellerai son classicisme extérieur : je veux dire la fixité conventionnelle des genres, — l'acrobate, la danseuse sur fil de fer, l'écuyère, l'Auguste, etc..., — la tradition des farces clownesques, et cette continuité familiale et professionnelle dont il y a plus d'un exemple dans le monde du cirque. Le cirque n'est entaché de nul romantisme, s'il peut y en avoir dans le regard qu'on jette sur lui.

Quant aux ballets russes, c'est une leçon d'intelligence et de discipline

qu'ils doivent donner aux observateurs attentifs. On ne peut ignorer que les résultats auxquels ils ont abouti, cette prodigieuse intensité d'expression dramatique, cette révélation du grotesque souple, cette grande impression de déchaînement naturel qu'ils donnent parfois, ce réalisme schématique, sont le fruit d'un labeur patient, d'une stricte ordonnance, de la mise au point d'une technique savante et minutieuse qui fait le plus grand honneur à l'intelligence de M. Léonide Massine.

M. Jean Cocteau a eu raison d'aller au cirque et aux ballets russes (1). « Peut-être, voudra bien reconnaître M. Thérive pour nous faire plaisir, mais je ne suis pas près d'admettre pour cela que le piano mécanique soit « *le comble de l'art musical* », « *les toiles cirées la fleur de l'art plastique* », « *le music-hall, le cirque même, le fin du fin de l'eurythmie.* » Fort bien, M. Thérive. Mais M. Cocteau n'a pas écrit ces affirmations absolues transcrites de votre article. Et, une fois de plus, vous n'avez pas entendu comme il fallait, avec le sourire qui vous a dicté votre titre même (« *la poésie sans fil* », voilà de la fantaisie comme M. Jean Cocteau l'aime, je pense), vous n'avez pas entendu comme il fallait, trop littéral M. Thérive, les propos de l'auteur du *Potomak*. Je vous demande de vous souvenir de ma petite formule : réaction lyrique. Est-ce que tout ne s'éclaire pas à la jolie lumière de la fantaisie ? Le piano mécanique, M. Thérive, mais c'est la réaction contre le sentimentalisme affecté et facile, contre la romance béate, contre la déplorable mélodie italienne, contre tel musicien dont j'allais écrire le nom ! La toile cirée, mais c'est la réaction contre le poncif académique, la platitude savante ; je suis bien sûr, M. Thérive, que vous préférez la saveur d'une image d'Épinal à l'outrecuidance d'un chromo signé par un faux pontife, quelque « *conservateur des vieilles anarchies* », dirait ingénieusement M. Cocteau ! Le music-hall ou plutôt le cirque, — car j'imagine que M. Cocteau aime dans le music-hall ce qui, du cirque, y a passé, — le cirque, mais c'est la réaction contre le mauvais théâtre, le théâtre mufle et le théâtre bête, contre le faux lyrisme, contre l'artisterie de M. Henri Bataille. Ce sont là réactions de la santé, de la santé française, même si la fantaisie leur donne un visage quelque peu inattendu. Mais M. Thérive nous demandera compte de cette naïveté, de ce sentimentalisme, dont la rencontre chez M. Cocteau semblerait infirmer la thèse que je soutiens. Je crois qu'il n'en est rien. Là encore, il s'agit d'une manière de réaction. La romance populaire, vraiment populaire, la vraie naïveté peuvent nous émouvoir, quand elles se donnent pour ce qu'elles sont, en toute candeur. L'inacceptable, c'est leur transposition, c'est la fabrication au nom de l'art d'un sentimentalisme qui se croit bien autrement distingué et qui ne parle même pas en meilleur français, qui est stupide et non plus naïf. Vive l'âme populaire plutôt que le romantisme bourgeois ! Plutôt qu'à une facilité artificielle qui veut se faire passer pour de l'art, venons-en, quand notre sensibilité trop énervée par la vie moderne le réclame, à certaines heures, venons-en à la vraie simplicité, celle qui ne fait pas illusion, ou dont la convention simpliste soulève les épaules des faux artistes : tout au plus sourirons-nous, d'un sourire point méprisant, à peine ironique, intelligent.

Voilà quelques-unes des observations que m'a suggérées la lecture de

(1) Si M. Cocteau pense qu'il a dû se dégager d'une mauvaise influence des ballets russes, il n'en reste pas moins que ceux-ci jouèrent un rôle dans la détermination de son esthétique.

l'article de M. Thérive. M'accordera-t-il que l'art de M. Cocteau est comme une géométrie subtile, que l'outrance de ses bienfaisantes réactions sait trouver une mesure sous le contrôle de l'intelligence, dont il ne fait pas fi — ni de la sienne, ni de celle de son lecteur —, que son esthétique peut être parfois d'expression personnelle, non — si l'on peut ainsi parler — d'expansion personnelle, ce qui caractérise le romantisme. On ne peut étendre à M. Cocteau le reproche de manquer de culture que M. Thérive adresse en général aux poètes sans fil. Le *Potomak* nous apprend qu'il a lu Platon et Shakespeare, Pascal et Sophocle, ce qui n'est déjà pas si mal, Alfred de Vigny, Musset, et même Dickens et Mürger. M. Cocteau se montre averti de mythologie, comme un bon poète roman ou néo-classique, et il va jusqu'à nous citer, en bon hellénisant, une épitaphe d'Alcée de Messénie (1). S'il est souvent précieux, nous nous souviendrons que la préciosité contribua pour une bonne part à la formation de l'esprit de notre dix-septième siècle. Et cela nous sera une raison encore de reconnaître le caractère français de l'œuvre de M. Jean Cocteau.

A l'appui de ma démonstration, j'ai cité, chemin faisant, quelques textes empruntés au *Potomak*. Je voudrais en parcourir encore certains passages avec M. André Thérive ; je lui demanderais s'il ne lui semble pas qu'il fait bon lire une affirmation comme celle-ci : « *Alors m'envahit la plus véhémente réaction contre le pittoresque* », sous le titre *Esthétique du Minimum* (2), formule d'un classicisme à peine outré. «.. *Non que j'approuvasse aveuglément ce raccourci ; mais une seule épithète devrait suffire au rêve, un léger coup d'épaule, une flèche de poteau indicateur...* ». « Oui, dira M. Thérive, mais c'est la concision de la farce américaine qui a appris cela à M. Cocteau. » Eh ! qu'importe, M. Thérive, l'essentiel n'est-il pas d'arriver à la vérité française, même par un détour américain? Et il ne

---

(1) Je m'en voudrais, à propos de Musset, de ne pas recopier pour M. Thérive un fragment de dialogue entre M. Cocteau et son amie Argémone, qui prétend aimer Musset :

Moi. — ... J'ai méprisé Musset à l'âge ingrat. J'en reviens beaucoup. Ses petites pièces de vers me ravissent, et même je me répète souvent, dix fois de suite :

IL SE FIT TOUT A COUP LE PLUS PROFOND SILENCE
QUAND GEORGINA SMOLDEN SE LEVA POUR CHANTER.

Argémone se levant alors comme Georgina Smolden, déclama :

LORSQUE LE PÉLICAN LASSÉ D'UN LONG VOYAGE,
TROUVE, LE SOIR, SON CHAMP RASÉ PAR LE TONNERRE...

et boudeuse, une main sur les yeux, se plaignit de ne jamais se souvenir du reste.

SES AILES DE GÉANT L'EMPÊCHENT DE MARCHER.

conclus-je timide... »

Que M. Cocteau aime de Musset, les deux vers qu'il nous cite, et qu'on pourrait dire romans, et que M. Maurras doit admirer, et qu'il ne paraisse avoir que peu de goût pour ceux que cite Argémone, voilà qui n'est pas précisément d'un romantique et pourquoi je réclame l'applaudissement de M. André Thérive. Et je lui demande si ceci encore est d'un romantique :

« *En Afrique, je soupirais après la place de la Concorde.*
J'ai eu le paludisme, des idylles dans des parcs au bord du lac Majeur.
Eh bien, je préfère la maison de Chénier... »

(2) Dans un autre passage, M. Cocteau écrit :
« *Savez-vous le poids occulte et si beau de ce qui aurait pu être et de ce qu'on retranche ?*
La marge et l'interligne, Argémone, il y circule un miel de sacrifice. »

faut pas en vouloir à M. Cocteau de nous dire qu' « *un presse-papier de cristal* » lui « *devint l'art et le confort* » ; il faut aimer ce raccourci de poète, son clair symbole de « *réaction contre le pittoresque* », d'apologie d'une « *esthétique du minimum* ». Et c'est avec le même esprit et un sourire complice qu'il faut entendre M. Cocteau quand il déclare solennellement : « *Mes poètes furent : Larousse, Chaix, Joanne, Vidal-Lablache...* ». Mais ne convient-il pas d'applaudir encore quand il nous dit : « *Je monte sans sauter de marches* » ?... Ne s'agit-il pas d'un précepte classique de continuité, d'effort patient qu'un théoricien eût exprimé sans doute avec moins de fantaisie, mais sans que l'essentiel de la pensée fût autre ? Que si M. Thérive, au nom de la fantaisie, venait à m'assurer que j'ai tort de détacher et de prendre trop au sérieux ces textes, que suivent parfois de lyriques écarts dont je n'ai pas besoin qu'il me les rappelle, je lui dirai que du moins il faut compter avec ces sentences autant qu'avec celles qui peuvent l'indigner. Et, tout de même, M. Cocteau ne s'amuse pas quand il écrit avec le meilleur bon sens du monde cette remarque que contresigneraient tous les critiques de tous les romantismes, M. Maurras et M. Lasserre comme M. Thérive lui-même : « *La virtuosité mène au lieu commun...* ».

Mais, quand j'aurais la chance d'être entendu de M. Thérive, il lui resterait ce recours de me dire : « tout cela est bel et bon, et votre discours est habile. Mais je vous ai cité des vers de M. Cocteau, de méchants vers, j'attends que vous m'en apportiez d'excellents, puisque vous prétendez que M. Cocteau est poète ». Voici, M. Thérive, je ne me dérobe pas, prêtez l'oreille :

Quand tu ris de courir sur l'herbe de la terre,
En plein soleil d'avril,
Et de tomber sans te faire mal,
Songe que sous ta place étroite,
Il y a de la terre,
Et encore de la terre,
En ligne droite,
Et de la roche et du minéral
Et de la lave.
Et des incandescences,
Et le feu central.
Songe, en continuant la descente,
Qu'il y a du feu et encore du feu,
Puis, des laves incandescentes,
Puis de la roche et du minéral,
Puis de la terre,
Et encore de la terre,
Et, peu à peu,
De la terre où pénètre de l'air,
Et du gazon,
Et de la nuit sur une saison,
Et une femme qui dort à la Nouvelle-Zélande,
Avec l'abîme au-dessous d'elle,
Au-dessous de son toît.
Et songe que pour elle il est pareil pour toi.

Ne trouvez-vous pas délicieux la mesure de ce petit poème, sa claire et sobre composition, j'oserai dire son classicisme ? Et voici encore des vers parmi des réflexions sur la mort où je ferai toutes réserves relativement à la conception panthéiste d'un dieu fragmentaire qui ne satisfait ni le cœur ni la raison :

Quand tu verras mourir un ami de ton âge,
Et s'évaporer la rougeur
De son visage,
Déjà tout enduit de néant,
Envie-le comme un voyageur
Qui va faire un interminable et célèbre voyage.
Après les derniers gestes,
Et cette pesante inertie
De la mort,
Espère connaître aussi,
Bientôt,
Comme espère celui qui reste,
Sur le quai,
Après le départ du bateau,
Ce Havre, ce Cherbourg, ce Brest,
Ce départ sans navire, sans rive et sans eau,
Cette lourdeur du corps dont l'âme se céleste.

Et pour finir, je proposerai à la réflexion et au goût de M. Thérive ces vers dont le son me rappelle celui d'un beau poème de M. Dubech, publié par la *Revue Universelle* ; je demande à M. Thérive d'accepter l'ascenseur et d'écouter la fin admirable et si simple du chant.

Si tu aimes, mon pauvre enfant,
Ah ! si tu aimes !
Il ne faut pas en avoir peur,
C'est un ineffable désastre.
Il y a un mystérieux système
Et des lois et des influences,
Pour la gravitation des cœurs
Et la gravitation des astres.
On était là tranquillement,
Sans penser à ce qu'on évite,
Et puis tout à coup on n'en peut plus,
On est à chaque heure du jour
Comme si tu descends très vite
En ascenseur :
Et c'est l'amour.
Il n'y a plus de livres, de paysages,
De désir des ciels d'Asie...
Il n'y a plus rien qu'un seul visage
Auquel le cœur s'anesthésie.
Et rien autour.

Enfin M. Thérive faisait un grave reproche aux poètes sans fil de tendre à un art international, vague et confus. Nous pensons avec lui qu'il ne saurait être d'art plus humain qu'un grand art français. Et nous pensons aussi que les écrivains doivent être d'une race, d'un sol, d'une patrie. Nous lui demanderons simplement s'il n'aime pas le ton ardent et mesuré du jeune écrivain français qui écrivait dans ses notes du premier mois de guerre : «... *Un jeune Allemand se réveille à Heidelberg ; on pourrait l'être. Quelle farouche mélancolie!...* ». Et rappellerai-je à M. Thérive ces *Eugènes de guerre* dans la rude géométrie desquels la plume aiguë de M. Cocteau sut résumer et synthétiser la cruauté, la gloutonnerie, le sadisme germaniques (1) ?

---

(1) « *Voyez-vous, Persicaire, les Allemands n'ont pas droit à notre force impondérable dont ils cherchent naïvement à découvrir le ressort ; ils n'ont pas droit non plus à la belle machinerie américaine parce qu'ils tirent après eux une trop lourde charge romantique. Leurs dynamos ressemblent à Fafner, les chevelures vertes des* Nixes *s'embrouillent dans les engrenages de l'usine alimentée par le Rhin.*

« *Cette annexe* (Les Eugènes de guerre) *vise la faiblesse d'une nation vorace, pastichant chèvre et chou, croyant obtenir ainsi une parfaite mesure et ne réussissant qu'à mettre au monde un monstre bâtard, très ridicule et très dangereux.* »

Et encore ce si curieux et important témoignage d'un jeune blessé allemand sur les prêches fanatiques d'un Herr Ebel dans les forêts de Germanie, recueilli par M. Cocteau, et qui fut commenté par MM. Maurice Barrès, Charles Maurras, par Péladan et la *Revue hebdomadaire*. Il ne s'agit pas de confondre ici les domaines et de démontrer le patriotisme de M. Jean Cocteau ; mais dans toute la mesure grave et délicate où les lettres doivent avoir le souci national, il importe de dire que M. Cocteau sentit et réagit, à une heure décisive, peut-être même pourrait-on écrire servit, en écrivain français.

M. Jean Cocteau est jeune. Son œuvre est fort loin d'être achevée. Il la faut juger sur ses promesses aussi bien que sur ses premières réalisations. M. Jean Cocteau se connaît lui-même ; il a écrit au début du *Potomak* : « *A dix-neuf ans, les uns me fêtèrent par sottise, ma véritable jeunesse plaida auprès des autres. Je devins ridicule, gaspilleur, bavard et prenant mon bavardage et mon gaspillage pour de l'éloquence et pour de la prodigalité.* »

« *Mue !*
Drame de la Mue ! »

dit-il, en l'achevant, de son *Potomak* ; il faut tenir compte de cela aussi. « *Ces mirages, ces tours de carte, je ne pouvais pas prétendre à autre chose.* » On ne peut en vouloir à cette souriante fantaisie, d'autant plus que nous croyons avoir montré tout ce qu'elle inclut de sagement français.

Elle est en marche ; souhaitons-lui bonne chance ; elle a, M. Thérive, le fil conducteur de l'intelligence. M. Jean Cocteau ne rêve pas, car il « *digère fort bien* » et se « *porte à merveille* ». Cela a peut-être son importance, cela a son sens. M. Jean Cocteau ne porte ni gilet rouge ni cravate bouffante, il n'a même pas de longs cheveux. Son visage et son élégance correcte, comme son nom, sont bien de chez nous. « *Je suis parisien, je parle parisien, je prononce parisien* », nous dit-il. Allons, M. André Thérive, accordez-nous que M. Jean Cocteau appartient aux lettres françaises. Il a non seulement l'accent de Paris, mais de France.

Henri MANCARDI.

LES LIVRES

PAR

MAURICE RAYNAL

NICOLAS BEAUDUIN : **SIGNES DOUBLES** (ÉDITIONS POVOLOZKY). — ROGER AVERMAETE : **LA CONJURATION DES CHATS** (ÉDITIONS LUMIÈRE, ANVERS). — FERNAND DIVOIRE : **NAISSANCE DU POÈME** (ÉDITIONS FIGUIÈRE). — JEAN COCTEAU : **LA NOCE MASSACRÉE** (LA SIRÈNE).

NICOLAS Beauduin, avec une opiniâtreté inlassable, entend donner à son imagination les moyens de s'exprimer sous la forme la plus neuve. Il pensera certainement avec moi que le vers de Chénier :

« Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques »

constituait une erreur inféconde, et qu'il ne s'agit pas de « pensers », quelque sens que l'on donne au mot, mais bien d'émotions poétiques inspirées par le spectacle de la vie de l'époque. Aussi, loin d'enfermer les mouvements de l'activité contemporaine en ces costumes d'autrefois que les néo-classiques aimeraient et sous quoi ils sembleraient aussi ridicules que gênés, Beauduin confectionne à leur usage le seul vêtement qui ne les incommode pas et dont il n'entend surtout pas les parer.

Beauduin estime en effet qu'avant de rechercher le brillant d'une prosodie artificielle, si spirituelle qu'elle soit, il est bon de donner d'abord libre cours à la simple expression de ses émotions. Or le fait que les poèmes de « Signes doubles » apparaissent surtout comme des notations extrêmement senties malgré le soin évident de leur présentation, provient justement de ce que Beauduin les exprime *graphiquement* tels que sa sensibilité les a tracés.

Certes, Nicolas Beauduin ne laisse pas ses sensations courir nues. Cependant s'il les habille, ce n'est pas de recherches ni d'affectations luxueuses, mais bien avec un souci du confortable qui leur permet d'évoluer en toute aisance et à plein rendement si je puis dire. De sorte que les images brillantes que crée son instinct poétique apparaissent sous un jour de liberté souvent incisive et même violente, mais qui ne choque pas. Et ce, grâce à la sûreté des moyens que Beauduin a définitivement arrêtés, à quoi l'on s'accoutume, et qui donnent aux expressions poétiques qu'il crée une sensation de reliefs dont il sait mener le plus habilement du monde les jeux des bosses et des creux.

Il faut dire surtout que la place importante qu'occupe Nicolas Beauduin parmi les poètes contemporains devient de plus en plus significative. Comme la plupart des poètes du temps, il est menacé d'un excès d'activité cérébrale qui pourrait nuire à ce qu'il faut considérer comme l'essence

même de la poésie ; mais il le sait. Aussi réussit-il toujours à s'arrêter à temps devant les dangers d'un lyrisme trop creux qui nous sollicite tous en raison de sa facilité et de son agrément.

***

Avant même l'organisation définitive du Comité Pan-Noir, Roger Avermaete fait mieux que de dénoncer le péril nègre, il le supprime.

Nous assistons en effet et d'abord à une révolte générale des noirs d'Afrique. Les Alliés, qui le sont encore, forts des principes militaires acquis au cours de la guerre contre l'Allemagne, tentent, après des préparatifs formidables, inimaginables, de les appliquer contre ces nouveaux ennemis du Droit et de la Civilisation. Hélas ! malgré la science de tous leurs états-majors, les armées blanches échouent lamentablement dans leur entreprise pour n'avoir jamais réussi à entrer en contact avec les troupes noires. Après des avatars extraordinaires, au cours desquels l'armée américaine subit des échecs sanglants, l'invention d'un canon à microbe vient à point pour détruire totalement la race noire et la mettre ainsi à la raison.

Pendant ce temps l'Europe privée de soldats, d'hommes en âge de l'être et gardée seulement par les vieillards, les femmes et les enfants, reste à la merci d'aventuriers décidés. Aussi une catastrophe ne manque-t-elle pas de se produire. Les chats, las du joug domestique que les hommes leur ont imposé, se révoltent à leur tour, attaquent sur les plans de leurs chefs les derniers défenseurs de l'Europe, les battent, les font prisonniers et prennent le pouvoir. Cependant, harcelés par T. S. F. de demandes de secours de la part de l'armée d'Afrique, ils avisent les généraux que le choléra règne en Europe et qu'il est désormais impossible de leur faire parvenir du secours.

Au bout du compte, l'armée africaine remporte la victoire décisive que l'on sait, et la nouvelle ne tarde pas à se propager en Europe. Les chats qui ne se sentent pas capables de lutter contre l'armée régulière et qui n'ont pas acquis le goût du pouvoir décident de reprendre leur vie ancienne et libèrent leurs prisonniers, qui, au cours de leur captivité, ont pris des libertés et des habitudes fâcheuses. Les soldats d'Afrique rentrent bientôt en Europe et constatant les débordements auxquels se sont livrés leurs compatriotes mâles et femelles en tirent une vengeance éclatante.

L'on saisit l'allusion. Mais l'anecdote vaut ce qu'elle vaut, et je pense que Roger Avermaete, qui sait en quelle mésestime la littérature contemporaine tient les anecdotes, ne doit pas se faire beaucoup d'illusions sur l'affabulation de son livre. En réalité, il l'utilise comme une charpente suffisamment équarrie sur laquelle il a disposé des situations bien spirituelles. Ses trouvailles résident dans la présentation de certaines scènes et dans la bonhomie dont il souligne plusieurs de nos faiblesses. Je veux croire qu'il ne prend pas les nègres trop au sérieux tout de même. Et même je ne serais pas autrement étonné s'il ne conservait pas quelques doutes sur le peu d'estime qu'il voudrait nous faire croire qu'il garde à nos frères blancs. En évitant encore toutes les habiletés faciles dont son sujet lui permettait de jouer, il se contente d'adoucir le trait trop vif pour se tirer toujours avec grâce de certaines difficultés vers quoi son imagination l'entraîne. Il y a du Swift dans son livre, mais du Swift moins amer. Et la qualité la plus précieuse pour un ouvrage de cet ordre éclate à chacune de ses

pages : l'œuvre de Roger Avermeaete est en effet joyeuse, sincèrement joyeuse comme peut l'être la tentative vivante et imagée d'un esprit qui ne prend pas trop au tragique la destinée un peu ridicule de nos semblables, quelle que soit leur couleur.

***

Avec la « Naissance du Poème » de Fernand Divoire nous pénétrons dans le laboratoire où s'élabore le travail mystérieux de l'imagination. Divoire semble donner son poème tel que l'exercice de cette pensée consciente et organisée que célèbre Jules Romain, ne l'a qu'à peine effleuré de son appareil plus déformateur, hélas ! qu'orthopédique. La « Naissance du Poème » est une sorte de murmure de la sensibilité : c'est pourquoi Fernand Divoire a voulu que le mode d'expression de son poème fut confié à la parole et que celui-ci fut plutôt entendu que lu. De là sa représentation à l'Odéon. C'est que s'il ne faut pas l'entraîner dans les excès du verbalisme, il ne faut pas oublier que la poésie est d'essence nettement verbale. Elle doit être un cri de la sensibilité avant que de subir les affres laborieuses du travail de la littérature. Il est bien certain encore que le poème ne doit pas devenir logorrhée ou, mieux, cette jargonophasie dont parle la psychologie et qui consiste, dit-elle, à créer des mots faits de toutes pièces et des syllabes sans suite. C'est pourquoi Divoire n'invoque pas l'intervention de l'inconscient, mais celle de ce qu'il a appelé avant le Dr Geley l'hyperconscient. Pour Divoire, le facteur déterminant de l'imagination réside en cette faculté sensible que l'on pourrait considérer comme l'intermédiaire entre le subconscient et la perception consciente. L'on sent très nettement en étudiant le remarquable poème de Divoire qu'il existe également des associations d'images et d'idées dans les centres subconscients. Il est donc illégitime de vouloir scinder les centres de l'activité poétique en deux parts correspondant à l'activité consciente et à la subconsciente, pour tenter d'équilibrer une fois de plus les distinctions trop schématiques d'une psychologie finaliste.

L'on remarque que les tendances artistiques d'aujourd'hui, les plus pures s'entend, sont animées d'un souci de mise en valeur des principes générateurs de tous les arts. De nos jours, l'on refait très volontiers toute la route parcourue pour retrouver un chemin perdu et l'on a très logiquement raison. Aussi, à la façon dont la biologie taille en pleine matière vivante pour tenter de mettre debout quelques vérités durables, le poète puise aux sources mêmes qui donnent naissance à son art et non dans les canalisations artificielles qui ont la charge de l'alimenter seulement. Divoire taille lui aussi son poème à même sa sensibilité, sans vouloir l'encager dans les moules consacrés qui ne feraient que le déformer. Nous ne pouvons pas ne pas danser dans les chaînes ; soit, mais il n'est pas indispensable d'accepter trop bénévolement une défaite contre quoi s'insurgent toujours les vrais tempéraments artistiques.

A force de sincérité, Divoire distend ces liens dont sa conscience lui fait une représentation périodique ; il les distend au point que nous ne les apercevons pour ainsi dire plus. Et la « Naissance du Poème » chante librement, purement, passionnément, sans déguisement et sans costume, comme le feraient les litanies de l'Eglise ou mieux ces redites vertigineuses des moulins à prières en quoi la raison aime à abdiquer pour se laisser totalement absorber par l'amour éperdu que dégagent leurs cris de sensibilité.

***

La « Noce massacrée », est une suite de notules fort intéressantes et qui constituent un excellent résumé des tendances, des goûts surtout et des qualités de Jean Cocteau.

Il s'agit non pas d'une campagne contre Barrès, mais peut-être d'une confession sincère que le « littérateur du territoire » goûtera certainement. Mieux encore, Jean Cocteau se sert de Barrès comme d'un tremplin pour sauter ailleurs, c'est-à-dire au même endroit, mais avec la grâce que nul ne lui refuse. Toutefois, en écrivant *ailleurs*, j'entends que Jean Cocteau ne nous dit pas exactement *où* il veut sauter. Mais l'on sait déjà d'*où* il part et nous aimons que pour nous avoir obligé très agréablement à perdre de vue le but qu'il se proposait d'atteindre, son esprit délicat fasse à lui seul le reste.

« Il arrive, dit l'auteur, qu'on me confonde avec l'extrême gauche, c'est que les extrêmes se touchent : je serre volontiers la main du jeune Allemand excédé de Wagner, au moment où Joseph Prudhomme et nos généraux le découvrent. » Il semble que Cocteau confond ici l'esprit de contradiction qui régit sa nature avec une disposition naturellement rationnelle qu'il voudrait avoir ? Hélas ! les condamnations humaines ne sont jamais que des taxes de remplacement. Or, voilà-t-il pas une particularité qui apparente singulièrement Cocteau à M. Barrès, et qui constitue ce goût d'adaptation plutôt qu'une prédisposition à créer, que l'on rencontre chez les deux auteurs ?

Il faut dire cependant que l'intérêt de la visite de Jean Cocteau réside en ceci qu'elle forme un excellent avertissement aux disciples attardés de M. Barrès. Il est évident que le culte du moi persiste encore chez un grand nombre d'écrivains contemporains, alors que l'art d'aujourd'hui demande un respect de l'objectivité qui le tiendra toujours à l'abri des déliquescences telles qu'en peut suggérer un sujet trop circonvenu. Le meilleur moyen de détruire la subjectivisme de « l'égoculture » n'est certainement pas de n'en pas parler et c'est pourquoi Cocteau a cru devoir avec raison tuer à nouveau le Barrès que beaucoup d'entre nous croyions mort avant que nous ne fussions nés.

Si d'ailleurs Cocteau y réussit, c'est que l'on trouve chez lui comme chez Barrès ce même dualisme d'hommes cultivés et sensibles, qui cherche un mode d'expression en quoi sensibilité et culture pourraient donner naissance à une sorte de *tertium quid* qu'ils voudraient plus parfait. C'est peut-être là tenter le diable et à coup sûr s'enfermer dans un cercle, mais puisque nous ne pouvons vivre sans alcools, il faut bien accepter la légitimité d'une pareille tendance.

Au fond Cocteau revient peut-être à Maurice Barrès, comme le coupable retourne toujours au lieu qui vit se perpétrer sa faute. Lorsqu'il parle de « contradicteur-né de la poésie maudite » et qu'il se donne pour tel, il n'ignore sans doute pas que M. Barrès tient en une profonde horreur les poètes maudits. C'est du moins ce que Maurice Barrès voulut bien me donner à entendre un jour qu'en compagnie d'André Salmon, je lui rendais visite. En réalité donc, Jean Cocteau ne peut oublier qu'il est l'auteur du « Prince Frivole », et cela il ne le pardonnera jamais à M. Barrès qui, d'ailleurs, ne lui en tiendra pas rigueur. Maurice Barrès reconnaîtra que son jeune visiteur de la guerre a gardé un sens de la hiérarchie très accep-

table, puisque malgré la réticence aimable de l'interjection, hélas ! dont il accompagne son jugement distributif, il accorde à l'auteur de Bérénice la place de premier littérateur de ce temps.

Nous retiendrons surtout avec Jean Cocteau que pour une fois, il valait mieux « aller au mauvais lieu » comme dit Barrès que chez Bérénice. C'est d'ailleurs ce que les poètes maudits ont fait et ce pourquoi ils n'ont jamais eu de noces à massacrer. Il est vrai que Jean Cocteau, avec sa verve et sa délicatesse poétique, camoufle si agréablement le carnage des personnages de sa noce, que l'on n'éprouve aucun étonnement à les voir se relever seuls à la fin, comme c'est l'usage.

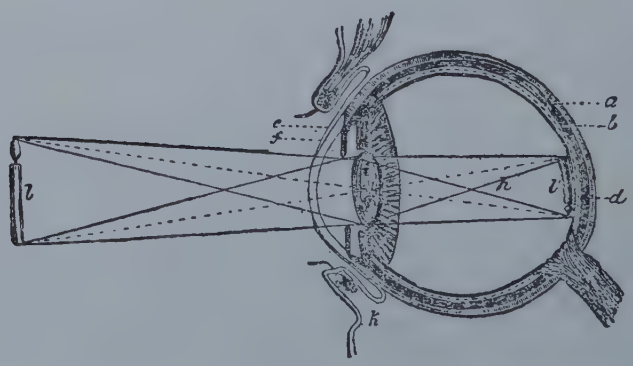
MAURICE RAYNAL.

LES LIVRES DE SCIENCE

Dr Sigm. FREUD : **INTRODUCTION A LA PSYCHANALYSE.** (ÉDITION PAYOT.) *Traduit de l'allemand avec autorisation de l'auteur par le* Dr S. JANKÉLÉVITCH

L'introduction à la psychanalyse, que publie la librairie Payot, comble une lacune. La France est un des rares pays où les théories du professeur Freud ne sont encore connues que d'après des exposés de seconde main. Désormais le lecteur français pourra juger ces théories en pleine connaissance de cause, ayant sous les yeux des documents authentiques. La librairie Payot se propose en effet de procéder à la publication de plusieurs ouvrages, choisis parmi les plus importants, du célèbre fondateur de la « psychanalyse ». La « psychanalyse », on le sait, tire toute son originalité du rôle prépondérant que M. Freud attribue à l'inconscient non seulement dans la genèse et le traitement des névroses, mais aussi dans la vie et les relations humaines en général. Etendant peu à peu la portée de ses théories, l'auteur a fait de la « psychanalyse » une méthode d'interprétation applicable aux productions du folklore, à la mythologie, à la création artistique, à la naissance et à l'évolution du langage, aux institutions religieuses et sociales des peuples primitifs. Aussi ses ouvrages sont-ils de nature à intéresser non seulement le médecin et le psychologue, mais aussi le sociologue, le linguiste, l'artiste, l'historien des civilisations primitives auxquels ils ouvrent des horizons nouveaux.

C.



LES LIVRES D'ART

ASIATISCHE MONUMENTAL PLASTIK — INDISCHE MINIATUREN

(ÉDITION WASMUTH.)

Ces petits albums fort bien présentés font honneur à M. Paul Westheim qui dirige cette collection. Il donne des documents parfaitement choisis sur la miniature hindoue et sur la plastique monumentale asiatique. Nous sommes heureux de voir reparaître ces documentations si bien faites que les éditeurs allemands nous envoyaient avant la guerre. Il est regrettable que les libraires français ne puissent faire l'effort nécessaire pour mettre à notre disposition des documents analogues à des prix abordables.

B.

LES LIVRES D'ESTHÉTIQUE

PAUL SÉRUSIER : A B C DE LA PEINTURE

(ÉDITION DE LA DOUCE FRANCE.)

M. Paul Sérusier, l'ami de Gauguin, nous donne un A B C de la peinture qui renferme de bonnes choses. Citons :

« *Si son art se réduisait à imiter, en les reproduisant sur un écran, les images qu'il perçoit, le peintre ne produirait qu'un acte mécanique, auquel ne prendrait part aucune des facultés supérieures de l'homme ; ce serait l'*impression *notée sans y rien ajouter, travail inintelligent. La peinture ainsi comprise n'est plus de la peinture. Analysons, en effet, la formation d'une sensation visuelle.*

L'homme normalement construit a deux yeux, dont chacun transmet au cerveau une image, et ces deux images sont différentes.

Il faut en choisir une et supprimer l'autre. Au lieu de cela, l'esprit construit, en la déduisant des deux autres, une troisième image, laquelle contient en outre la localisation dans l'espace, ou relief.

Etant donné la forme plane de l'œuvre peinte, il devient nécessaire de représenter ce relief ou de le supprimer. Dans les deux cas, une simplification de l'image nous permettra de l'inscrire sur une surface plane : nouvelle modification de l'image donc, modification voulue, en vue de l'adaptation.

La sensation que nous donne l'objet évoque des notions antérieurement acquises et conservées par la mémoire. La plus importante est le concept de l'objet, lequel est le résultat d'une généralisation. Après avoir reconnu et nommé l'objet, l'esprit travaille : il utilise les expériences fournies précédemment par les autres sens : forme, situation dans l'espace, poids, mobilité ou repos, utilité, etc.

A ces données s'ajoutent des sentiments personnels : amour ou répulsion (beauté ou laideur).

A tous les facteurs qui modifient l'image se joint encore l'état physiologique du sujet, à chaque instant variable (sensibilité).

Tous ces coefficients ont agi sur la sensation au point de la transformer en une image que nous appellerons image mentale.

Nous sommes loin de l'image visuelle primitive qui n'a plus qu'un rôle effacé.

L'Harmonie est un arrangement de sensations tel que nous ne le désirons pas autre. Il satisfait à la fois nos sens dont il facilite le fonctionnement, et notre esprit, qui y retrouve la soumission aux lois qui le régissent lui-même.

En dehors du style propre à un individu, à une époque ou à une race, il est des formes d'une qualité supérieure, langage commun à toute intelligence humaine.

Sans quelque trace de ce langage universel, *il n'existe pas d'œuvre d'art. Ce n'est que par l'abstraction et la généralisation que l'esprit peut y atteindre. Il est toujours identique à lui-même à travers le temps et l'espace. Ses éléments sont inhérents à notre constitution, donc innés. Nous les trouvons dans toutes les œuvres d'art, dans tous les temps, dans tous les pays, mais ils se manifestent plus clairement chez les hommes simples, que nous appelons des primitifs, même chez les sauvages. C'est là que nous pouvons les découvrir et les étudier.*

J'ai dit que nous apportons en naissant l'intelligence de cette langue universelle.

Cela est vrai, mais la mauvaise éducation a tôt fait d'obscurcir ces notions. C'est pourquoi, à notre époque, nous sommes forcés de les retrouver par l'abstraction et la généralisation.

La mode est un diminutif du style, essentiellement changeant et fugace, parce qu'elle ne s'appuie pas sur le langage universel ; elle est donc méprisable. »

Ce petit livre prouve que les peintres de la génération de Gauguin se préoccupaient, plus que leur peinture ne semble le témoigner, des mêmes problèmes qui passionnent les jeunes peintres d'aujourd'hui. Malheureusement, un esprit « symboliste et ésotérique » gâte un peu tout cela. Exemple :

« *L'hexagone étoilé comprend deux triangles équilatéraux dont les sommets opposés figurent la lutte des deux principes, qui est la vie.*

On l'appelle le « sceau de Salomon ».

Le nombre 7 exprime l'union du Créateur et de la créature, 3 + 4. Il est stérile, parce que c'est le nombre de la création achevée.

8, cube de 2, participe aux caractères de 2 et de 4.

9, carré de 3, a les mêmes vertus que lui. »

Aujourd'hui nous nous préoccupons des mêmes questions, mais avec un état d'esprit plus scientifique ; nous avons donné à la physiologie la place qu'elle doit avoir et nous n'attachons plus aux belles phrases creuses de l'esthétique plus qu'il ne faut attacher à toute phrase creuse.

Malgré cette restriction, les peintres liront avec profit la brochure de M. Séruzier, qui lui même semble avoir lu plusieurs écrits d'esprit nouveau...

VAUVRECY.

THÉATRE

QUAND ON VEUT SORTIR DES SCÈNES EN COULEUR

PAR

FERNAND DIVOIRE

Les spectacles du début de l'hiver nous ont montré quelques efforts d'intelligence. Quelques auteurs ont cherché à présenter autre chose que des éléments visuels.

LE DIEU D'ARGILE de M. Edouard Schneider (Théâtre Antoine) est la plus méritoire de ces tentatives. C'est une pièce psychologique. Remarque : presque tout le monde a vu là une œuvre métaphysique ; les mots « pensée », « théâtre intellectuel », ont persillé les articles écrits sur LE DIEU D'ARGILE. Il n'y a pas là de métaphysique ; il n'y a là de philosophie que parce que la psychologie est l'une des sciences que l'on groupe sous le bonnet des professeurs de philosophie.

LE DIEU D'ARGILE est un philosophe, certes, mais il n'est pas question de son œuvre philosophique. On sait simplement qu'elle est fondée sur l'orgueil et la négation de la sensibilité. Le philosophe en question va habiter sur les plus hautes montagnes parce qu'il fait en lui-même un calembour (ou un symbole, c'est tout comme), sur le mot « cimes », — cimes de la montagne et cimes de l'esprit. Il dédaigne le troupeau des hommes — ce qui est un trait de psychologie et non un système.

Le drame sera un exemple du grand conflit du cœur et du cerveau, de la sensibilité et de l'esprit. Ce drame a pour enjeu une femme, que se disputent le philosophe (l'esprit) et un auteur dramatique (la sensibilité). Tous deux, certes, aiment la femme, mais le philosophe met son œuvre au-dessus d'elle. C'est lui qui perd la partie, mais pourquoi ? Parce qu'on nous donne à entendre qu'il n'est qu'un faux philosophe, et stérile. Il écrit mystérieusement une œuvre. Il laisse partir la femme au cerveau-frère plutôt que de lui montrer le manuscrit. Il céderait et montrerait une belle œuvre qu'elle resterait. LE DIEU D'ARGILE ne condamne donc que les dieux d'argile.

La pièce est en quatre actes. A la fin du quatrième, le dur philosophe, resté seul, en meurt. Je vois très bien un cinquième acte possible : la femme a appris la mort de celui auquel elle s'était dévouée pendant dix ans ; elle revient, lit le manuscrit, le trouve génial et laissant l'homme qu'elle allait suivre (ou aidée par lui), consacre le reste de sa vie à la gloire du mort.

La psychologie des deux hommes mis en présence est bonne, celle de la femme me paraît moins sûre. Les trois types qui sont offerts sont des êtres réels. Et point tellement d'exception. Il y a sur la terre un certain

nombre encore de philosophes, d'astronomes ou d'artistes qui se vouent à leur science ou à leur art. Mais lorsque l'âme de l'un d'eux apparaît sur la scène, c'est un ahurissement général et une incrédulité compétente.

Que la pièce de M. Schneider ne soit pas sans défaut, c'est possible. Elle est ; dans l'état actuel du théâtre, c'est énorme.

A signaler : le décor montre une sorte de porche qui demeure pendant toute la pièce. Le fond varie, et les accessoires. C'est une façon de faire dont l'effet est heureux.

***

L'enthousiasme de répétition générale qui a accueilli **LA GLOIRE** de Maurice Rostand (Théâtre Sarah Bernhardt) n'est pas une raison suffisante pour dénigrer cette pièce. C'est toujours un événement heureux quand une œuvre d'un auteur assez jeune menace d'apporter quelque changement aux goûts et aux habitudes du public. Or, le public a fait à LA GLOIRE, comme la critique, un très bon accueil. Applaudir une pièce en vers est un acte flatteur pour celui qui l'accomplit. Cela dénote une âme poétique. La vaste boutiquière du quartier et le calicot imberbe entre lesquels j'ai eu le plaisir d'assister à la représentation de LA GLOIRE, étaient enchantés de battre des mains avec force après des vers comme :

Quel Dieu réprobatif s'agite donc en elles ?

ou comme celui-ci :

Laissez-moi rallumer ma torche à votre étoile.

Il y avait là un beau geste, avec un joli allongement du bras, et cela méritait des bravos, tout comme :

Je m'anéantirai comme un temple d'Ephèse.

Pour moi, j'avoue que n'ayant guère l'âme « poétique », je suis tranquillement resté assis sur les miennes.

Mais je tenais à rendre hommage, avant de parler de LA GLOIRE, à ceux qui l'écoutent.

Quant à la pièce elle-même, c'est l'histoire d'une fumisterie, d'une sale blague à froid faite par la Gloire à un jeune homme sans aucun talent.

Qu'il soit sans aucun talent, c'est net et clair comme clarinette, dès le premier acte, aux yeux de son père comme aux yeux des deux élèves compétents appelés par son père à juger une petite composition du jeune homme. Mais celui-ci veut égaler son père, peintre de génie (cela fait avec « Le Dieu d'argile » de M. Schneider et l'auteur de « La Comédie du Génie » de M. de Curel trois « génies » sur la scène en un an, ce qui est dans les fortes moyennes). Il y renoncerait devant les avis sincères émis par son père et les deux élèves. C'est à ce moment que commence la fumisterie. La Gloire en os et en chair apparaît dans le cadre d'un tableau et bourre odieusement le crâne au pauvre marmouset. Elle lui dit : « Va à Londres, travaille ; toi aussi, tu as du génie. » Et quand il est parti, elle avoue sa mauvaise plaisanterie : « C'est moi qui t'ai menti. »

La plaisanterie a les plus funestes conséquences. Le jeune peintre suit les conseils pernicieux de la célèbre humoriste. Contrairement au préjugé qui écarte des médiocres la vésanie, il en devient fou. Et ce n'est pas la fin de ses malheurs.

Dirai-je que ces malheurs ne m'ont pas autant ému que ceux du chercheur du « Chef d'œuvre inconnu » et même que ceux du philosophe au chef-d'œuvre inconnu de M. Schneider. On a retenu les noms, pour les dernières civilisations, d'une quinzaine d'hommes de génie. Les souf-

frances morales de leurs fils, incapables de « faire comme papa », n'intéressent donc directement, pour toute l'histoire connue, qu'une quinzaine de personnes environ. Ni M. Maurice Rostand, ni aucune des personnes présentes dans la salle ne sont parmi les quinze dont on entend énumérer et louer les pères dans les tirades du théâtre Sarah-Bernhardt, comme on les énumérait dans les livres de Péladan.

En nous présentant un seizième homme de génie, M. Maurice Rostand pèche contre ce que M. Bourget appelle la *crédibilité*, et qu'il réclame si justement des auteurs. D'autant plus que, lorsque le rideau se lève, il découvre les œuvres principales du peintre de génie. Ce sont de vieux tableaux qui établissent magistralement une atmosphère d'ennui. « Qu'on me fasse voir l'œuvre de génie avant de parler de génie » disait un critique, à un entr'acte du théâtre Antoine. Eh ! oui. Ou alors qu'on ne parle pas tout le temps de génie.

Mais Maurice Rostand montre dans ses vers de théâtre du lyrisme, une belle ardeur ? Certes. Un lyrisme digne de grandes louanges, et traversé de paquets de vers où une sincère émotion réussit à s'exprimer. Le fils du peintre de génie trouve des mots frappants pour se plaindre de la gloire de son père, gloire sans laquelle l'histoire du fils ne serait d'ailleurs jamais venue jusqu'à nous.

Mais l'étoile à laquelle on allume sa torche est la même que celle dont les vers de terre ont coutume d'être amoureux ; et le lyrisme de Maurice Rostand paraît chronologiquement être le grand-père de celui d'Edmond Rostand.

Sur le rideau du théâtre Sarah-Bernhardt, où l'écusson S.-B. domine une grande photographie en couleurs représentant le quai aux fleurs, on a peint deux masques, l'un ivre, l'autre mortuaire. Tous deux vomissent sans fin des paquets de jolies feuilles mortes.

Je pense aux vers de LA GLOIRE.

***

Le Vieux Colombier a représenté **LA FRAUDE** de Louis Fallens et **AU PETIT BONHEUR** d'Anatole France.

AU PETIT BONHEUR est une comédie en un acte qui est bien jeune et qui n'est plus jeune. Je veux dire que M. Anatole France a dû écrire cela à 12 ans, et il y a bien longtemps. Une jeune veuve est courtisée par un sincère et bedonnant gentilhomme campagnard, M. de Nalège, et par un jeune viveur agréable et sans sincérité, Jacques Chambry. Elle ira chez Chambry, au petit bonheur. C'est que M. de Nalège est un « raisonneur de la sincérité » qui ressemble trop à M. de Curel. Les adolescents ont tous écrit une petite comédie en un acte sur la frivolité des femmes et leur inaptitude à comprendre les grands cœurs sincères. Plus tard, ils commencent à comprendre qu'une sotte sincérité ne mérite pas toujours l'amour et n'y oblige pas. M. Anatole France a dû le comprendre, depuis qu'il a écrit AU PETIT BONHEUR. Mais il savait déjà, alors, faire parler les femmes.

LA FRAUDE était difficile à jouer pour des acteurs français. Il fallait rendre clairs la sobriété des gestes, le calme lourd des paysans flamands. La troupe du Vieux-Colombier qui avait, dans « Cromedeyre le vieil », montré de si admirables paysans français, n'a pas su, ici, donner une pareille impression de grandeur.

Ce drame de frontière, douaniers, fraudeurs, paysans, ne vaut que

par son caractère ethnique. Si on ne peut le lui conserver, il tombe

Il est vrai que le texte de Fallens, auteur belge, mort à quarante ans, contient maintes phrases de trop et qu'il est lourd à défendre.

M. Copeau a pris l'habitude de fixer, en quelques-unes des scènes d'une pièce, des « tableaux » d'ordre pictural. Il n'y manque point ici. Exemple : Une silhouette dans le cadre éclairé d'une porte.

***

A l'Œuvre, **LA DANSE DE MORT** de Strindberg.

Danse de la haine conjugale. Danse sur place à se piétiner, à essayer de se faire trébucher l'un l'autre dans la déchéance et la mort. Strindberg monte avec une patience infernale un sombre mélo. Le mari va mourir ayant déshérité sa femme, lui ayant soigneusement préparé une vie de misère. La femme a préparé l'arrestation du mari, qui a commis un détournement. Elle prend un amant et le dit au moribond avec l'espoir qu'il en crèvera.

Puis Strindberg met le mélo dans sa poche. Pas de mort ; pas d'arrestation ; le mari est innocent ; il n'a pas déshérité sa femme. L'amant s'en va, épouvanté de ces âmes sinistres. La vie continue, pareille, dans son âpre monotonie.

Résultat double, sur le spectateur : 1° impression de grandeur, de grande œuvre qui jette par terre toutes les piètres constructions de nos comédies bourgeoises ; 2° malaise, parce que, quelque temps, les personnages ont des gestes ou des paroles d'êtres anormaux. Alors, on sort de la *crédibilité* en tant que psychologie générale.

La question est de savoir si un personnage qui paraît un peu fou, ou « fêlé », est intéressant comme exemple d'humanité. Hamlet ? Hamlet est un être qui exprime d'une façon inaccoutumée des sentiments profondément normaux.

La haine n'est-elle donc pas « normale » ? Si. Mais la faire aller en zigzag, n'est-ce point lui faire perdre de la grandeur ? Et pourtant LA DANSE DE MORT obsède, comme l'image grossie d'un microbe que l'on pourrait porter en soi.

***

Théâtre Femina : **SIN**, féerie chinoise de M. Maurice Magre ; musique de M. André Gailhard.

Les typos appellent « Histoire de Chine » une copie interminable. SIN est une luxueuse histoire de Chine.

Peut-être MM. Magre et Gailhard ont-ils eu d'abord l'intention d'écrire un opéra. Ils ont bien fait de se contenter de vers et de musique séparés. Ce qu'ils ont réalisé est un mélange de Balieff et de théâtre.

Dans des dorures à la Ida Rubinstein, dans des paravents de laque, parmi des seins nus, les personnages passent, pour amuser la musique. Il y a des soies chinoises jusque dans la salle.

L'histoire de SIN ? Elle est aussi compliquée que celle d'un drame de Catulle Mendès. Un empereur, son fils perdu (enlevé par le génie du mal), et retrouvé, l'innocence d'âme d'une fille de bateau de fleurs, la descente du ciel du dieu de lune, la sagesse d'un vieux bonze, et les vers, les vers, les vers, tout cela se mêle comme dans une salade chinoise les pousses d'algues, les germes de soja, les particules de crabe, les petits bouts de viande et l'huile, l'huile, l'huile...

Dans ces pièces, le véritable auteur, celui qui donne un attrait au spectacle, c'est le décorateur, l'homme qui dispose l'or et l'argent, les verts et les bleus, et qui découvre les ventres.

***

Cela est vrai pour SIN. Cela est vrai aussi — guère plus — pour le music-hall. Un exemple, avec la permission de René Bizet : **TU PEUX Y ALLER**, à la Cigale. L'affiche porte : « Revue de M. G. de la Fouchardière ». M. de la Fouchardière n'y est pas pour grand'chose. Sur les tableaux rutilants des décorateurs et des costumiers, il promène seulement l'ombre de sa barbe noire, son incorrigible et antique parisianisme qui lui fait porter tout l'effort de son « esprit » sur une dizaine de personnages, éternels et simplifiés comme les poupées de Guignol : Mlle Cécile Sorel, MM. Mayol et Maurice Rostand, l'hôtelier Cornuché, etc... Et sa haine de l'art encore. Car M. de La Fouchardière n'oublie jamais sa haine de l'art, et de proclamer : « Chopin... moi j'aime mieux des chopines. » Est-ce une obligation du métier de fournisseur de drôleries ?

Et voyez, tout autour des mots de M. de La Fouchardière, il y a un spectacle qui emplit les yeux de joie. Joie des couleurs. Ingéniosité des costumes. Danses norvégiennes et hawaïennes, tableaux rapides (savoir ne pas s'éterniser), lanciers à la Balieff, en plus mou, mains agiles de Miss L. Bruce, saute-mouton endiablé de Mlle R. Flory, danse de M. Natta qui est une sorte de Nijinsky bondissant et disloqué...

La recherche du plaisir des yeux est générale. On la trouve jusqu'à la Gaîté-Rochechouart, dans un décor de soie vert tendre de la revue **OUIN-OUIN**. On la trouve aux « Deux-Anes », avec un rideau vert entre deux grandes amphores de lumière tango. On la trouve à la Gaîté dans les décors de *BOCCACE*.

***

Pour le plaisir des oreilles, il y a eu **LE CHŒUR RUSSE** du théâtre des Champs-Elysées. Nouvelle occasion de méditer sur la richesse et la souplesse de l'orgue humain. La voix, mêlée et variée, crée tous les paysages et tous les rêves, surtout qu'on ne comprend pas les paroles.

Ces Russes — femmes dont les poitrines se gonflent avec ensemble ; hommes qui ont un front dans la mâchoire et des nez encore en enfance — ont revêtu le costume bleu, rouge et or des chanteurs de l'ancienne cour impériale.

***

Le théâtre de la Renaissance a repris **ZAZA**, la pièce de MM. Pierre Berton et Charles Simon. Pour les Parisiens, l'intéressant était de savoir si la parfaite, la scientifique habileté de Mme Cora Laparcerie égalait les mines émues et les tristes sourires de Réjane. Une autre question était : la pièce a-t-elle vieilli ? Des critiques ont répondu : oui. Il me semble, pour avoir vu ZAZA jadis et naguère, qu'ils se trompent. ZAZA n'a pas plus vieilli qu'**AMANTS**, de Maurice Donnay, que l'on a repris au Gymnase. ZAZA n'est pas plus vieille que la pièce de M. Pierre Wolff, **LE CHEMIN DE DAMAS** que le Vaudeville vient de créer. ZAZA n'est pas plus vieille que les pièces anciennes « l'Enlèvement au sérail », « Werther », « le Barbier de Séville », « le Tour du Monde en 80 jours », « les Cloches de Corneville », « Robert Macaire », ou que les pièces nou-

velles, LA PASSANTE ou le CHASSEUR DE CHEZ MAXIM (qui sont inscrites au programme du jour où j'écris ceci). ZAZA n'est pas plus vieille que ce tout qui constitue le théâtre actuel, de la Madeleine à la place de la République.

***

Le « NOUVEAU THÉATRE » a déjà joué cinq pièces, de mérite inégal. Contre les difficultés d'une salle ingrate et d'un public à créer, il lutte courageusement, entre la Madeleine et la place de la République.

***

« ART ET ACTION » a donné, dans son studio de la rue Lepic, une représentation privée : essai de mise en scène, composé par Mme Lara, sur **LE PARTAGE DE MIDI**, de Paul Claudel.

ART ET ACTION dit volontiers que son théâtre est un « théâtre de chambre ». Il y aurait entre le théâtre de chambre et le théâtre la même différence qu'entre le laboratoire et l'usine.

Le « Théâtre de chambre » vit des mêmes ressources que le laboratoire, d'abnégation et d'eau fraîche. Il a le droit de rater ses expériences, et de les recommencer sur nouvelles recherches. Il ne cherche, et ne peut chercher, ni le succès ni l'argent.

Dans LE PARTAGE DE MIDI, l'expérience ne portait pas sur le texte même de Claudel. Elle eût été tardive — et cependant personne ne l'avait tentée et LE PARTAGE DE MIDI est presque inconnu. Claudel — ce magnifique millionnaire du « comme »... — y développe toutes ses belles images, fastueuses ou familières, nobles ou rondes de bonhomie. Il y montre ses pensées profondes qui montent de l'adultère à la cosmogonie, comme l'a si bien expliqué aux spectateurs Georges Polti. Aussi — au premier acte — il y montre la « différence de vitesse » de son temps et du nôtre. Les événements de PARTAGE DE MIDI — la psychologie des quatre types posée, s'enchaînent avec une logique dévastatrice. Finalement, au delà de la mort des personnages, l'œuvre a de purs reflets du sublime.

L'essai de mise en scène de Madame Lara s'est présenté ainsi. Un « décor de base » formant rideau. Des décors pivotants, actionnés par un seul homme et qui essayaient de présenter une synthèse « idéologique » de l'acte. Par exemple : les cordages du bateau, au premier acte, se terminent en toile d'araignée — la toile d'araignée du destin. Des personnages rarement visibles, et le reste du temps des projections sur un écran, les représentant — moins vivants sans doute et moins matériels. Les « décors projetés » sont dus à un jeune homme de vingt ans, M. Girard.

Je suis trop mêlé à la vie d'ART ET ACTION pour porter un jugement sur cet essai. Quoi qu'on en pense, il y a eu là des apports qui, en certaines circonstances, pourront être utilisés. Le « laboratoire » d'ART ET ACTION ne veut ignorer aucune des ressources de la lumière ni, sans doute aucun, du mouvement.

FERNAND DIVOIRE.

PICASSO

ET

LA PEINTURE D'AUJOURD'HUI

PAR

VAUVRECY

I. — *PICASSO ET L'IMPRESSIONNISME*

Cézanne est mort, Seurat est mort, Renoir est mort ; savez-vous que Monet vit encore ? Picasso est bien vivant, Dieu merci ! Dans le milieu qui représente le Paris agissant des arts, vous ne trouvez plus guère quelqu'un qui n'admette Picasso grand peintre. Pour mesurer l'importance de Picasso, son immense influence sur les arts, pour distinguer le chemin qui lui reste encore à parcourir, pour essayer de prévoir quelle pourra être son évolution ultérieure, il est bon de se représenter l'état de la peinture lorsque Picasso, obscur à Montmartre, se préparait, sans certes le savoir, à devenir le plus grand révolutionnaire des arts depuis Cézanne.

A cette époque terne de l'histoire de la peinture, on lisait dans la plupart des journaux et des revues des attaques contre l'Impressionisme qui était alors la forme de peindre « révolutionnaire » et les termes de ces critiques n'étaient guère différents de ceux qu'on emploie de nos jours encore, contre les œuvres même de Picasso, celles des cubistes et celles qui sont issues de cette école. L'Impressionnisme, cela émouvait les partis conservateurs et il se trouvait encore beaucoup de jeunes gens à qui ce mot, pourtant bien vide de sens, paraissait un drapeau d'un rouge assez vif. Aujourd'hui que nous voici assez loin de l'Impressionnisme pour y voir clair, on constate que tous les grands peintres qui vécurent sous son égide ne durent rien aux prétendues théories de l'impressionnisme (Cézanne, Renoir, Seurat).

On peut essayer de cristalliser ce qui paraissait si transcendant aux peintres impressionnistes et si alarmant aux conservateurs. Les barbotages des historiens de l'impressionnisme se résument à ceci : un grand amour de l'aspect momentané des choses, un certain goût des spectacles changeants, une affection prononcée des effets de la lumière, la recherche des tonalités effacées, fugaces, somme toute *un goût* pour certains sujets ; d'esthétique, point ; toutefois des recherches très sérieuses qu'il faut estimer, sur les moyens de créer une langue capable de transmettre exac-

tement les vibrations de la lumière (puisqu'à cette époque on s'intéressait surtout aux vibrations de la lumière), et qui mena à l'invention de la division du ton ; cette division du ton, systématiquement employée avec plus ou moins d'intelligence et de réussite, donnait aux tableaux de l'école impressionniste un certain petit air de famille, un aspect facilement reconnaissable ; malheureusement, aucun des impressionnistes n'eut un esprit assez systématique pour se bien rendre compte que la technique, pour aussi heureuse qu'elle soit, n'est jamais qu'une technique, c'est-à-dire un moyen ; ces peintres se contentaient d'un certain aspect et ne se rendaient pas bien compte de l'épouvantable insuffisance des raisons qui les faisaient peindre ; on ne fait pas un tableau si facilement que cela ! La gaieté des tons, leur pâleur charmante, le petit aspect débridé que les tableaux impressionnistes manifestaient plût enfin beaucoup ; il n'était pas besoin de se creuser la tête pour composer un tableau ; on allait gentiment, tout le long de l'eau, chercher l'ombre favorable d'un arbre, on installait son chevalet confortablement, on allumait sa pipe, et l'on s'asseyait en se laissant délicieusement impressionner par l'abeille qui passe, le glouglou de l'eau, à reproduire les petits friselis des ondes et le petit nuage qui s'en va. On signait Monet ou Sisley. La merveilleuse technique, qui paraissait bizarre à beaucoup de braves gens, vous sacrait immédiatement peintre avancé, satisfaction à laquelle les peintres attachaient une certaine importance. Un seul homme utilisa la technique divisionniste vraiment comme une langue, ce fut Seurat, mais avec un esprit de réflexion, de raison qui fait prélude à l'époque cubiste.

Quand Picasso arriva à Paris, la gloire de Monet cachait le modeste Seurat ; on parlait beaucoup d'un peintre médiocre, Gauguin. Dans les ateliers, causer peinture était bien autre chose que maintenant où l'on commence à se préoccuper surtout des *raisons* de peindre ; on parlait surtout de la *façon* dont on peignait ; on se préoccupait extrêmement de prouver que les ombres étaient violettes ; on croyait avoir fait une merveilleuse découverte lorsqu'on peignait en virgules au lieu de peindre en points. Il reste encore des spécimens de ces braves et sottes gens qui continuent, aux Indépendants et dans les Salons, à se croire importants parce qu'ils ont trouvé une forme de points particulière ou une couleur d'ombre bien « nouvelle ». Puérilités.

Picasso avait étudié sagement, comme malheureusement bien peu le font aujourd'hui, nous connaissons (1) d'anciens tableaux de lui exactement naturistes, très gris et même un peu noirs, représentant de petites scènes familières. Dès le début et malgré des apparences normales, on découvre un don évident de la forme, un sens aigu des couleurs, un don particulier dans la sûreté des valeurs.

Aujourd'hui, les peintres étudiants ne vont même plus aux Académies ; fascinés par l'aspect des œuvres des maîtres de l'heure, peu savent que c'est la qualité qui fait les maîtres, laquelle qualité est en dehors de

(1) Collection Zetlin.

l'aspect. Le jeune peintre se met à l'unisson de l'aspect du maître qu'il aime, il pastiche, il démarque, oubliant que la peinture moderne est une peinture synthétique et que nul ne peut se permettre de pratiquer la synthèse qui n'a longuement pratiqué l'analyse. Les licences apparentes d'un Picasso lui sont permises parce qu'elles sont des abréviations et des synthèses ; reprendre telles quelles « les formules d'un maître, » c'est composer un livre en coupant dans des textes des phrases qu'on aime, c'est prétendre faire un arbre en collant, sur un tronc emprunté, des rameaux cueillis de ci, de là ; ne comprend-t-on pas que la génération d'une œuvre, pour si simple qu'en puisse paraître le résultat, se nourrit de toute l'expérience du peintre ? Ils sont rares ceux dont l'expérience est assez féconde pour leur permettre une cristallisation en quelques raccourcis éloquents.

En 1905, le cubisme n'était pas encore né. Picasso peignait les figures de l'époque dite *bleue*, qui témoignent, certes, d'un développement sur les premiers tableaux dont nous avons parlé, d'une émotion pathétique. Notons ici que jamais l'art de Picasso n'a été un art purement technique ; nous reviendrons sur ce point en parlant de ses dernières œuvres ; jamais une œuvre de Picasso n'est autre chose que l'expression d'une émotion. On ne peut parler du début du cubisme sans signaler le petit groupe dont la destinée fut si importante et qui se composait alors de Picasso, de Braque, d'Apollinaire, de Salmon, de Max Jacob, de Raynal, de Princet, etc...; une intime amitié fit de ce groupe une sorte de laboratoire d'idées dont la peinture et la littérature actuelle devaient en sortir. Le contact presque journalier de ces jeunes gens fit connaître à chacun d'eux le résultat des expériences quotidiennes ; les littérateurs se rattachaient à Rimbaud. L'érudition d'Apollinaire et son tour d'esprit particulier furent pour beaucoup dans le développement intellectuel de la jeune école. Cézanne ne fut jamais mieux compris que par eux ; certes, ils n'avaient pas découvert Cézanne, mais comment diable avaient bien pu le comprendre les Maurice Denis d'alors ? Ils comprirent aussi Seurat, ils inventèrent les foires, les fêtes publiques, rencontraient Jarry ; ils sentirent la remarquable qualité plastique des peintres en lettres, etc... Nous parlerons ultérieurement de l'influence de ce peintre considérable : Matisse.

Nous avons dit cette vérité de La Palisse que la synthèse ne pouvait que suivre l'analyse ; cette lapalissade se traduit : la création des formes ne peut que suivre la longue étude des formes naturelles. (Hélas, combien peu de jeunes gens s'en rendent compte aujourd'hui.) C'est pourquoi les prodromes du cubisme se manifestent en 1908 sous un aspect assez réaliste, sous une forme de paysage simplifié où les volumes sont mis en valeur avec prédilection ; après Cézanne, Derain avait cherché déjà dans ce sens (fauves) et a persévéré. Le paysage comportait des maisons ; la simplification fit parler de « cubisme ». Ainsi vint au monde ce nom qui fit couler beaucoup d'encre et qui n'a d'autre sens intrinsèque que celui d'une firme. L'invention de Picasso est déjà dans ceci : il se dégage de l'aspect représentatif des formes qu'il emploie ; tous les grands maîtres, et particulièrement Cézanne, ont toujours employé les formes pour leurs propriétés plastiques et non pour leur représentation ; une pomme de Chardin, une

pomme de Cézanne, une pomme d'un Picasso de cette époque, n'est représentative que par surcroît ; elle vaut pour une propriété spéciale des formes qui la constituent. Petit à petit le cubisme se dégage. Picasso emploie des formes qui n'ont plus aucune signification ; en somme, il ne peint les formes et les couleurs que pour l'émotion qu'elles provoquent ; son sens plastique exceptionnel, la science profonde que lui a valu l'étude analytique des phénomènes de la nature, lui permettent d'inventer des associations de formes et de couleurs qui sont vraiment de la création et non plus de la représentation. Il y a de ces tableaux par petites facettes dont les titres ont longtemps choqué : « Portrait » (et qui n'étaient titrés ainsi que comme d'un numéro de répertoire) où l'on ne découvre que difficilement le thème qui servit de vocabulaire à sa construction ; on voit dans ces tableaux des chiffres, des inscriptions, dont l'emploi n'a d'autres raisons que les propriétés plastiques de ces éléments ; si dans ces œuvres, intitulées, par exemple « Portrait », on discerne la courbe d'un nez ou la forme d'un œil, la courbe de ce nez ou la forme de cet œil est simplement employée pour la vertu physique de ses formes et non pour sa signification figurative.

J'ai dit, tout à l'heure, que l'art de Picasso fut toujours un art d'expression ; je veux dire que les bonnes œuvres de Picasso émeuvent fortement car les formes et les couleurs sont choisies non simplement pour l'intérêt optique qui peut résulter de leur connexion, mais comme on choisit ses mots pour dire exactement ce qu'on pense clairement ; Picasso a le don de la clarté, de la précision, de l'exactitude, de la limpidité. Quand Picasso fait un tableau il sait ce qu'il veut dire et quel tableau il doit faire pour le dire ; aussi les formes et les couleurs sont-elles judicieusement choisies en vue du but proposé. Il emploie les formes et les couleurs comme les mots d'un vocabulaire. Qu'on m'entende bien lorsque je parle de vocabulaire ; je suggère l'existence de « mots plastiques » ; le sens de ces mots plastiques n'est pas de nature descriptive ; bouteille, pipe, guitare, ne sont pas des objets dont la description importe, mais des organismes physiques déclancheurs de certaines émotions bien définies. L'expérience permet de distinguer l'existence de ces vocables plastiques. Il n'existe malheureusement pas de dictionnaire des formes plastiques et chaque peintre doit savoir créer sa langue. Picasso est l'un des seuls qui aient su se créer vraiment une langue pure. On trouve rarement dans un tableau de Picasso des associations de formes de natures différentes, des couleurs appartenant à des gammes étrangères l'une à l'autre.

Picasso manie la langue qu'il a créée avec une sûreté telle qu'aujourd'hui, devant la figure humaine, ayant abordé à nouveau ce dangereux sujet, il a trouvé, pour l'expression des formes organiques et de l'émoi qui peut s'en dégager, une terminologie toute neuve qui lui permet d'exprimer une tête, un œil, un torse, un corps enfin, de façon si particulière que ces figures se présentent comme des créations quasi-entières. Alors que Picasso ne faisait que du cubisme, c'est-à-dire des tableaux où les formes et les couleurs sont associées en dehors de toutes contraintes, hors celle de la volonté du peintre, on pouvait craindre que devant les exigences fatales

du corps humain qui ne tolère pas la dissociation, mais exige la continuité des formes organisées, Picasso se sentit à l'étroit. La preuve est faite : la science plastique de Picasso est telle qu'il a su inventer un système de formes issu des éléments organiques, et avec une aisance égale à celle qu'il a montrée dans ses natures mortes ; maître de ses moyens et de ses volontés, Picasso peut aujourd'hui dépasser l'émoi physique qui se dégage d'un jeu heureux des formes et des couleurs, et atteindre l'expression, même sous formes représentatives.

Car il faut bien admettre ceci : c'est que la peinture a pour but de transmettre ce que ressent, pense, conçoit l'artiste, que le grand art se sert des moyens physiques et physiologiques des formes et des couleurs pour mettre le spectateur dans un état voulu par le créateur. C'est la qualité de cet état qui détermine la qualité de l'œuvre d'art.

***

Parce qu'aujourd'hui Picasso peint tantôt des tableaux cubistes et tantôt des tableaux de figures, on a clamé contre la réalité qu'il abandonnait le « cubisme » ; cette clameur a jeté du trouble dans les ateliers et fait applaudir les fossiles. Ne comprend-on pas que le mode d'expression cubiste et le mode figuratif sont deux langues différentes et qu'un peintre a le droit, s'il estime que ce qu'il a à dire se dit mieux en l'une ou l'autre langue, de choisir l'une ou l'autre.

L'économie des moyens d'expression est un des signes de la perfection de l'art comme il est le signe de la perfection de toutes les choses de la terre. Certaines choses, par exemple, s'expriment mieux en langue algébrique qu'en langue géométrique par suite de meilleure appropriation à certain mode de penser et de plus simple expression ; ainsi fuyant l'acrobatie inutile, Picasso s'est créé une langue spécialement adaptée aux émotions pouvant se transcrire par des figurations du corps humain. Est-ce nier la valeur de l'algèbre que de faire de la géométrie ? Ce qui compte, c'est ce qu'on exprime. La valeur du cubisme ou de Picasso est moins dans le moyen d'expression que dans la qualité de ce qu'il exprime ; se soumettre aux obligations de la forme humaine, c'est simplement admettre un *relai* de plus ; la langue cubiste organisée de formes désorganisées possède l'avantage d'agir directement sur notre esprit par l'intermédiaire de nos sens, sans qu'interviennent les sensations associées aux figurations humaines ; aussi, cette langue est-elle peut-être mieux appropriée aux émotions spéculatives. Pourtant il est possible d'introduire dans des figurations une abstraction suffisante ; Picasso dans ses dernières œuvres figuratives le prouve bien.

Nous avons intitulé la première partie de cet article « Picasso et l'Impressionnisme ». En parlant surtout du cubisme de Picasso, nous avons essayé de montrer l'immense différence qui existe entre la pensée d'un Picasso et la pensée d'un Monet.

La peinture impressionniste fut vraiment une peinture d'*impression*. Elle l'était nécessairement puisque c'était une peinture faite en principe

en plein air sous la suggestion d'émotions directement dictées par la nature, le peintre impressionniste est une sorte de harpe éolienne qui ne rend de son que si souffle le vent. Le peintre cubiste, au contraire, réfléchit et n'agit que pour transmettre une *conception* ; c'est dans ce sens qu'on peut dire que la peinture cubiste est vraiment une peinture d'expression ; elle se *rattache à celle des grands peintres qui tous peignaient, non des impressions, mais des conceptions.*

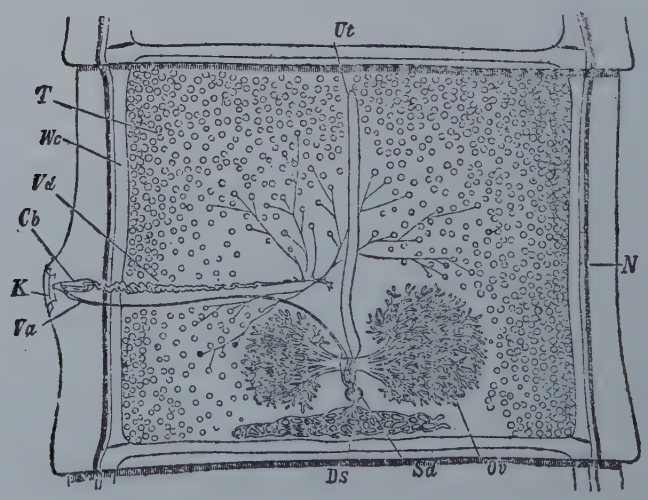
(A suivre.) VAUVRECY

Pour compléter la documentation graphique de cet article, voir l'Esprit Nouveau N° 1 : *Nature Morte (reproduction en couleurs) et* 12 *dessins de Picasso.* — N° 9 : *Nature Morte (reproduction en couleurs),* 1 *dessin à la plume et* 3 *peintures.* — N° 11-12 : 1 *peinture (figure)* 1 *peinture (nature morte cubiste).*

BIBLIOGRAPHIE. Esprit Nouveau : N° 1 : PICASSO *par* André SALMON. — N° 9 : *Exposition Picasso par* Maurice RAYNAL. *Une Exposition de Groupe par* WALDEMAR-GEORGE. — N° 11-12 : *Peinture ancienne et Peinture Moderne par* DE FAYET.

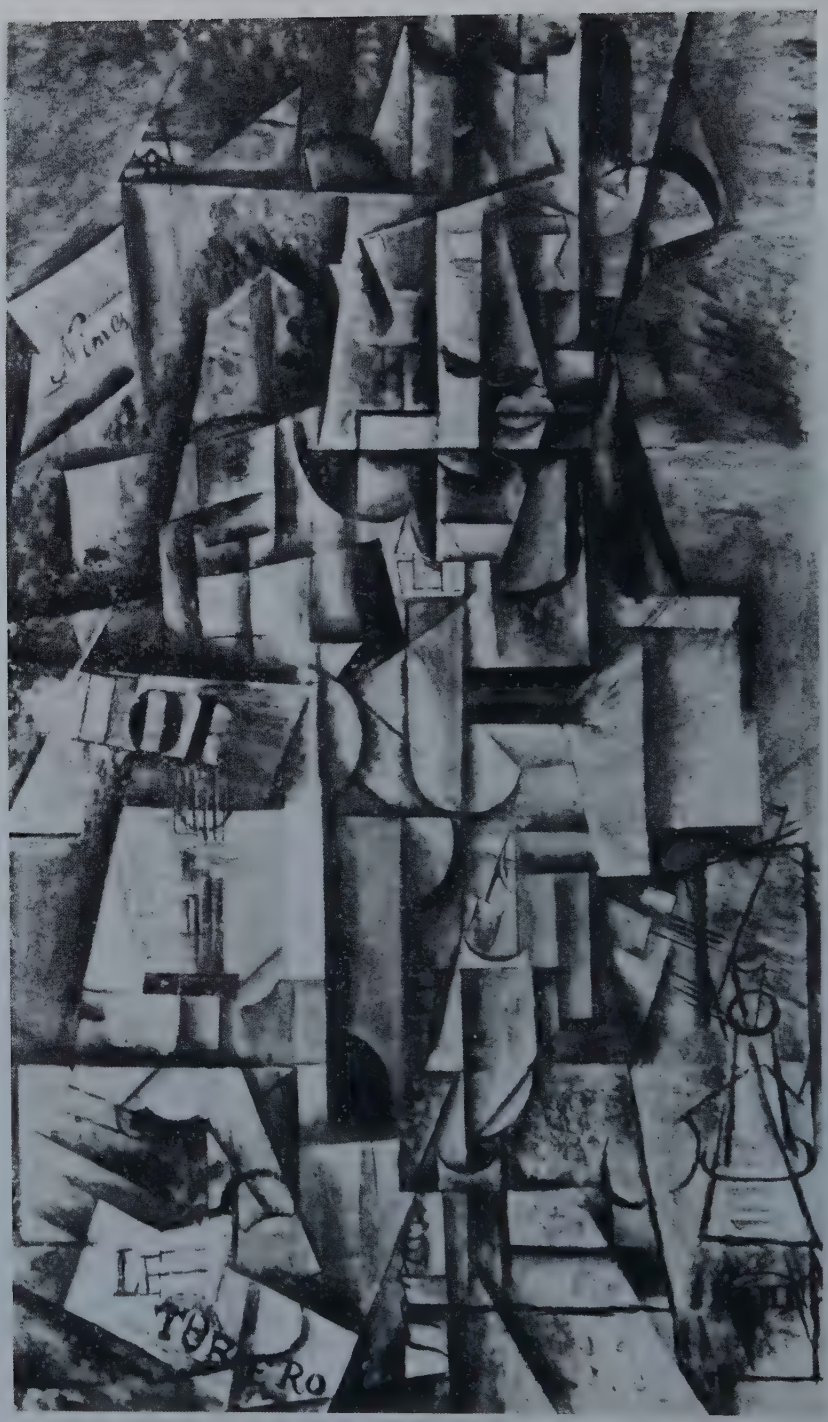
Maurice RAYNAL. PICASSO : *Delphin Verlag.* MUNICH.

Maurice RAYNAL. PICASSO : *Edition Léonce Rosenberg.* PARIS.

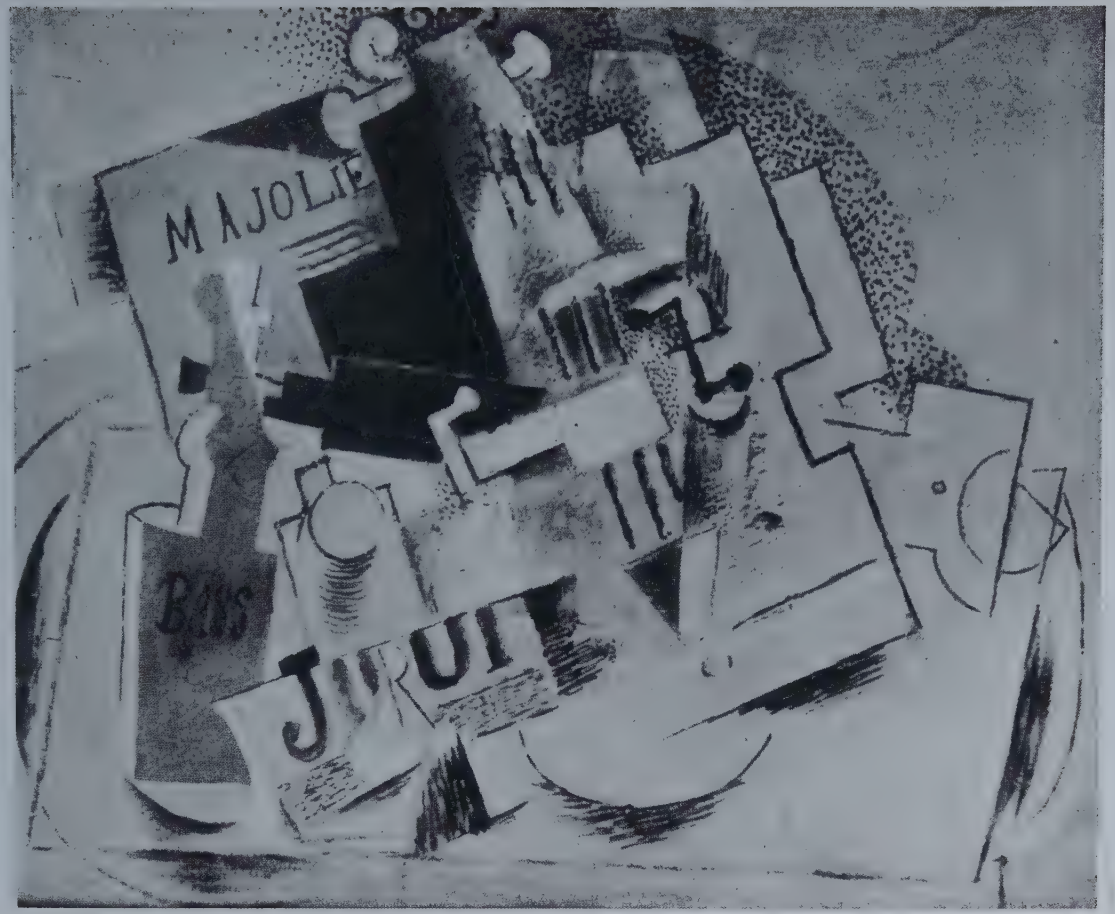


PROCHAINEMENT : LE DESSIN DE PICASSO PAR ÉLIE FAURE

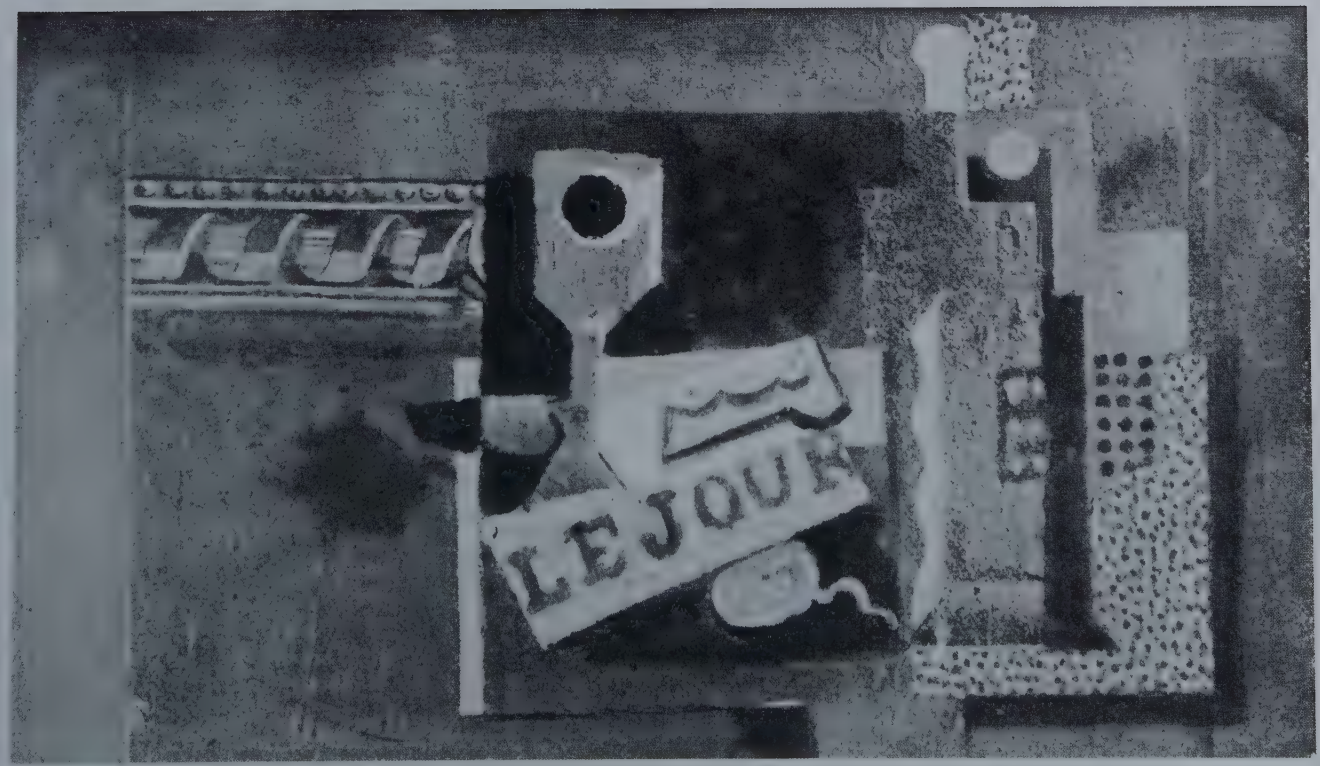
Figure 1905 PICASSO *Collection Paul Rosenberg*



Nature morte (1908) PICASSO *Collection Paul Rosenberg*



Nature morte PICASSO *Collection Léonce Rosenberg*



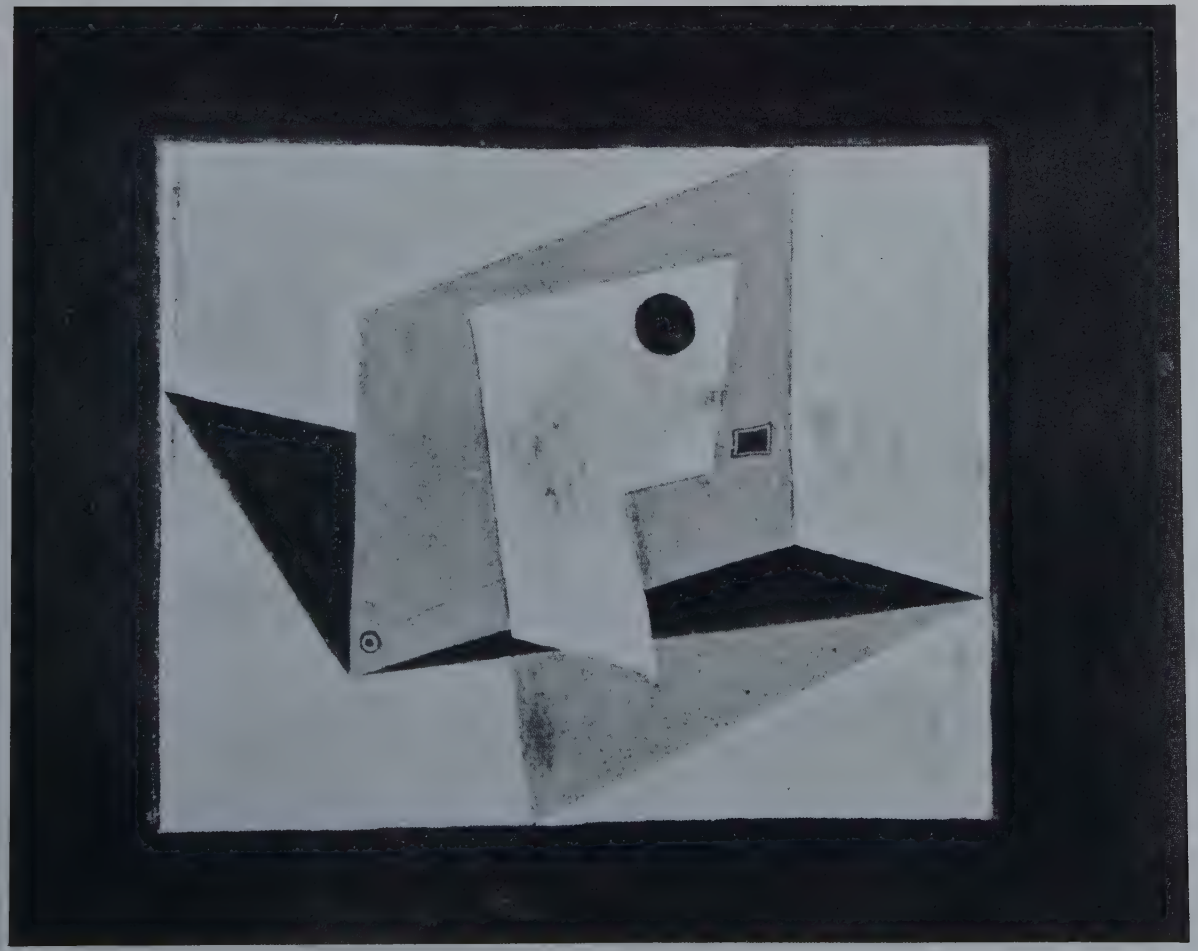
Nature morte (1916) PICASSO *Collection Léonce Rosenberg*

Nature morte (1914) PICASSO *Collection Paul Rosenberg*

1918 PICASSO *Collection Paul Rosenberg*

Nature morte — PICASSO

Ce tableau a été acquis par *L'Esprit Nouveau* pour être tiré au sort entre les actionnaires de la Société Anonyme des Éditions de l'Esprit Nouveau, comme première prime à l'émission des actions.



Nature morte PICASSO *Collection Paul Rosenberg*

Figure (1921) PICASSO *Collection Paul Rosenberg*

Le Salon d'Automne

PAR

DE FAYET

Le Paquebot « Paris »

Matisse, Picasso, Braque, Gris, Metzinger, Lipchitz, Ozenfant, Janneret, Laurens, Herbin n'ont rien envoyé. Parmi les cubistes, F. Léger, qui voisine avec Gleizes et Bruce, ont seuls exposé. Nous dirons tout à l'heure ce que nous pensons de l'effet excellent qu'ils y font.

Dans cette Revue, nous avons souvent parlé du travail de sélection ; nous avions en vue le travail de sélection par le haut ; il y a aussi, malheureusement, le travail d'unification par le bas et c'est le triste spectacle que nous donnent tous les Salons les uns après les autres ; l'élimination des bons par les médiocres, la neutralisation des efforts nouveaux par la coalition — évidemment involontaire — des médiocres. Il se crée un état d'esprit « normal » qui est, ma foi, la plus lamentable chose qui puisse être en art : le goût moyen, l'habileté moyenne, les ambitions moyennes ; il se constitue ainsi un petit royaume d'aveugles où chaque année, un peu par voie de roulement, une « vedette » est placée sur une tribune décorée par Sue et Mare.

Cette année, c'est M. Jean Marchand qui a l'honneur de l'élection. Nous en avons eu de pires.

Une Revue comme « l'Esprit Nouveau », qui cherche à distinguer les idées-forces, les œuvres-forces de notre époque, ne peut s'engager dans la voie d'exégèse individuelle de troisième zone.

Parmi les 3.052 articles exposés, il y a des choses stupides, des choses médiocres, des choses moyennes et quelques choses bien. On peut citer les œuvres de MM. Halicka, Désiré, Friesz, Reno, Lotiron qui ont de la fantaisie, Gimmy une certaine pureté et un développement possible ; mais il n'y a vraiment qu'un tableau exceptionnel, c'est celui de F. Léger. Ce probe artiste, qui a tout pour déplaire à ceux qui veulent que l'art soit une chose aimable, possède une qualité rarissime : la dignité, une science rare de la disposition des volumes dans la toile, une gamme de couleurs apparemment frustes, prises isolément mais dont les réactions savamment prévues réalisent des harmonies très neuves ; un don d'invention des formes vraiment très remarquable ; le tableau de Léger « Le Déjeuner » est une des œuvres capitales de ce beau peintre sans compromission.

Un groupe qui a fait passablement parler de lui est celui du peintre Segonzac. Segonzac a du don, incontestablement la science de la belle couleur sourde, et pourrait être un grand peintre, se contente vraiment trop facilement de moderniser, avec un esprit de Vlaminck triste, les tableaux noircis de Courbet. On est surpris de penser que dans une époque qui a pu permettre Picasso, toujours lui-même à travers des modalités d'expression si différentes, il soit des peintres qui semblent avoir pour tout principe : « Faire toujours le même tableau ». Le public aime évidemment beaucoup cela, qui lui permet de repérer facilement l'auteur d'une toile et de se don-

ner, ainsi, l'illusion de son érudition ; c'est un petit jeu auquel les visiteurs des salons ont toujours été très sensibles.

Tobeen, Gernez, Alix, essaient de jongler avec les formes et les couleurs et tâchent de marier les inventions cubistes et les apparences classiques. La plupart des peintres de ces salons semblent ne peindre que pour faire montre des moyens d'expression qu'ils possèdent ; des personnalités très riches, comme celle de M. Lhote, abusent un peu de ce côté-là ; ils paraissent oublier que savoir peindre c'est simplement savoir s'exprimer, et que bien s'exprimer n'exige pas nécessairement l'emploi de tous les mots que l'on sait. Bien s'exprimer, c'est transmettre ce que l'on a à dire, c'est réussir à faire sentir ce que l'on veut faire ressentir. Aujourd'hui, la plupart des peintres se contentent de nous faire étalage des moyens dont ils disposent, et trop souvent, ils semblent oublier que ce qui vaut, c'est la qualité de l'émotion transmise. Malgré tout le sérieux, malgré toute la science de M. André Lhote, le résultat, certes point négligeable, donne l'impression d'une page française farcie de trop de mots périmés et de néologismes. Les peintres qui le suivent, pleins de talents, n'ont pas l'air de savoir assez que les moyens plastiques sont pratiquement infinis (moyens formels, moyens colorés) et qu'un choix systématique des moyens s'impose ; sinon la langue, qui n'est pas autre chose que le truchement de l'émotion, prend une importance excessive et nous ne ressentons plus rien que *des sensations* ; un tableau est un système plastique d'*expression* ; ces moyens doivent mettre le spectateur dans une certaine disposition d'esprit ; on n'y peut parvenir que par des moyens sélectionnés, il ne faut pas que ces moyens procèdent de deux systèmes d'expression différents, sinon, c'est la tour de Babel.

Par exemple : la langue graphique, c'est-à-dire celle qui use des contours pour exprimer les volumes, est un système d'expression différent de celui qui se sert des formes modelées pour exprimer le volume ; nous voyons couramment les peintres utiliser, dans le même tableau, ces deux moyens appartenant à des langues diffé-

FERNAND LÉGER — *Collection Léonce Rosenberg*

rentes et cette alliance irréfléchie ôte à leurs œuvres l'homogénéité sans laquelle il n'est pas d'unité d'expression.

M. Bissière expose une délicieuse figure, qui témoigne d'une science extrêmement étendue de la peinture et d'un goût poétique charmant ; M. Bissière est un poète. Qu'on ne voie pas ici un blâme lorsque nous disons que M. Bissière est un poète ; nous avons dit, tout à l'heure, que la peinture a pour but l'expression ; il ne peut être de vrai peintre qui ne soit aussi un poète.

L'erreur qui consiste à faire étalage des moyens sans savoir assez ce que l'on veut dire, n'est pas commise par des peintres infiniment moins savants, des peintres primitifs un peu comme l'étaient le douanier Rousseau, M. Beauchant, M. Mouillot, M. Gozarre. Ces peintres veulent nous transmettre la « petite émotion » que leur donne la nature ; assurément, nous aimerions mieux que leur « petite émotion » soit d'une qualité pareille à celle de M. Léger, mais, mon Dieu, nous aimons encore mieux une « petite émotion » que le déballage de moyens savants et pas d'intention du tout.

ART DÉCORATIF

La « Grande attraction » du Salon d'Automne, c'est les productions de ces Messieurs les Décorateurs.

Les lecteurs de « L'Esprit Nouveau » savent ce que nous pensons du rôle actuel de l'Art décoratif ; ce ne sont pas les insanités qui sont exposées là qui pourront nous faire changer d'avis. Il n'existe rien dans la peinture, sinon peut-être des toiles de M. Van Dongen, qui témoigne d'un désarroi plus complet, d'un manque d'imagination plus total, d'une absence plus complète du sens de la hiérarchie des choses. Nous aimons mieux passer sous silence toute cette équipe de meubliers dévergondés et sans imagination. Au moins, M. Poiret, dans un décor d'ensemble qui semble destiné à quelque lupanar, fait preuve d'une imagination et d'un cran qui le met à cent coudées au-dessus de tous ses falots confrères ; nous regrettons assurément l'orientation qui consiste à ne se préoccuper que du meuble décor de fêtes galantes, mais M. Poiret fait preuve d'un sens plastique dont la fécondité vaut une certaine admiration.

LE PARIS

C'est une détente bienfaisante que de se trouver dans le hall d'entrée après la promenade dans les petits salons clos de « nos décorateurs » ; une splendide réduction du paquebot *Paris* s'allonge au bas de l'escalier ; quelle leçon d'*économie* et combien on se peut persuader de la fécondité de l'esprit moderne devant de telles constructions. Hélas, les pourtours de l'escalier s'ornent des maquettes de la *décoration intérieure* de ce magnifique paquebot ; hélas, hélas, messieurs Tardif et Cie, les dessinateurs de la coque vous donnent une fière leçon.

LE LIVRE

Il faut cette fois faire une mention spéciale pour la section du livre qui témoigne d'une évolution très heureuse du livre français.

La typographie était, avant-guerre, un art absolument ignoré en France. Les éditeurs d'art se contentaient de commander à des graveurs sur bois des gravures sur bois et d'imprimer soigneusement leur papier. Cela faisait des ouvrages qu'on vendait fort cher aux bibliophiles et cela était fort laid. Les travaux d'Iribe, qui fut, il ne faut pas l'oublier, le premier à renouveler l'intérêt de la typographie en innovant, heureusement, les publications comme « *Le Mot* », d'Iribe et Jean Cocteau, « *L'Elan* », de Ozenfant, les impressions de Bernouard, celles de La Sirène, donnèrent un renouveau d'intérêt aux recherches typographiques.

On peut signaler un ouvrage « Architecture », qui témoigne d'un très grand soin typographique ; les caractères choisis sont fort beaux et très bien mis en page ; les gravures sur bois en plusieurs couleurs de La Fresnaye sont des pages très heureuses ; il y a toutefois lieu de regretter qu'un esprit Louis XIV règne là-dedans ; il est à espérer, maintenant qu'on attache une certaine importance à la belle réalisation technique du livre, maintenant qu'on est capable d'apprécier la beauté des « caractères » du temps passé, espérons que les artistes ont créé une typographie digne de notre temps.

De Fayet.

MOSAÏQUES ROMAINES

DÉBUT DU IIIe SIÈCLE AP. J.-C.

PAR

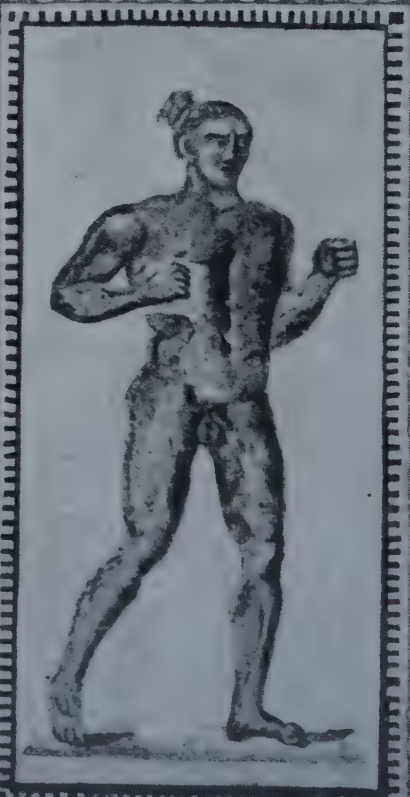
DE FAYET

Elles revêtaient le sol des Thermes de Caracalla. Se trouvent actuellement au Musée de Latran à Rome.

Représentent une centaine de gladiateurs, figures entières et bustes, ainsi que des attributs. Le tout est groupé sur un schéma géométrique très ferme dessiné par un rinceau, et offre au regard une vaste surface de pierre polie. Nous ne croyons pas qu'il existe ailleurs un échantillon aussi important de la peinture antique.

Admirablement reconstituées, elles offrent l'un des plus beaux spectacles plastiques de Rome. Ces mosaïques motivent la visite du Musée de Latran, vaste catacombe de vieux cailloux romains gravés d'épitaphes et intéressants pour les professeurs ;on rencontre aussi dans ce Musée trop de chapiteaux, d'architraves, de statues qui inquiètent beaucoup et laissent le spectateur songeur à l'idée du goût romain,

IOVINVSALVMNVS



de l'art romain, et surtout de l'esprit romain. Rome, du reste, laisse le visiteur rêveur cette ville porte un trop beau nom. La statuaire romaine inquiète, les temples romains inquiètent. Le Colisée est beau et la Pyramide de Cestius est belle ; les mosaïques sont remarquables.

Dans ces dernières, on reconnaît les vertus impératives, *a fortiori*, d'une technique formelle. Jusqu'à quelle limite la vertu technique est-elle intervenue ici ? La peinture romaine du Musée des Thermes et de la Maison de Livie peuvent nous répondre ; il est certain que la plastique des mosaïques est plus ferme. On a toujours observé que les limites imposées à un art (et on peut étendre ce principe à toutes les manifestations humaines) ont pour résultat de faire toucher de plus près la solution ; les difficultés aiguisent l'imagination, suscitent l'effort créateur, obligent à une simplification toujours favorable et par simplification il faut entendre *concentration*. On peut dire que la mosaïque de pierre est une concentration de la peinture. En effet, la mosaïque de pierre agit au moyen d'une seule gamme de tons qui va du blanc au noir en se modulant par les ocres jaunâtres et rosés ; cette gamme est dans une échelle extrêmement restreinte, les tonalités de pierres étant très rapprochées les unes des autres et n'offrant aucun écart violent ; on se rend compte de l'exiguïté de cette gamme, en confrontant à ces mosaïques une carte de visite ou un chapeau noir ; une fois de plus ici, le blanc « pictural » n'est pas blanc et le noir n'est pas noir » (M. Ingres disait : « mon chapeau noir n'est pas noir »). On peut donc admettre que les mosaïques de Caracalla sont, quant à la couleur, créées par la nécessité. Mais si on les considère

au point de vue esthétique, on ressent une impression de sécurité, de force et de clarté. Point d'ambiguïté, une formation synthétique des organes essentiels, une lecture puissante, une expression volontaire des formes. Cette amplification, cette formation concentrée des éléments, jettent un pont direct, à Rome, entre le Latran et la Chapelle Sixtine. On est en droit de se demander si Michel-Ange n'est point allé méditer dans les ruines des Thermes de Caracalla ; son esprit altier devait vibrer à l'unisson des formidables masses architecturées qui nous font croire aujourd'hui à la grandeur d'un Caracalla et les mosaïques qui, à cette époque, pavaient le sol, durent le confirmer dans la loi de discipline qu'il s'était imposée au milieu de la cour brillante et superficielle de Jules II.

Rome, en ruines depuis toujours, unique dans l'histoire des villes, porte à l'exaltation et au sublime les âmes trempées.

DE FAYET.

Le Théâtre Russe

PENDANT LA RÉVOLUTION

PAR

ÉLIE EHRENBOURG

Pendant la révolution de 1917, tandis que les obus pleuvaient encore sur Moscou, les soldats entrèrent dans un des théâtres de cette ville, prirent les costumes de Salomé et commencèrent à jouer au foot-ball avec la tête de Iokanaan. Ce fut le premier acte de la folie théâtrale en Russie. Comme l'on dansait pendant la Révolution française, on joue en Russie. Le théâtre est devenu la soupape d'échappement des forces créatrices des foules. Il y a peut-être autant de théâtres aujourd'hui en Russie, que de bistros à Paris et de banques à Bruxelles. Je donnerai quelques chiffres pittoresques. Dans le petit gouvernement de Toula, on compte 480 théâtres, presque tous dans les villages ; dans le gouvernement de Tomsk en Sibérie, il y a 17.000 artistes dramatiques, dont 200 seulement sont des professionnels. Il existe une petite ville, dans le nord de la Russie, Kargopol, qui compte à peine 5.000 habitants, elle possède non seulement plusieurs théâtres, mais encore une revue théâtrale dont le tirage est plus grand que celui des journaux politiques. Dans l'administration théâtrale (*Theo*), arrivent chaque jour plusieurs dizaines de délégués, de toutes les parties de la Russie, pour y chercher des renseignements et du matériel.

Il est encore difficile de juger ce théâtre de création populaire. Les intellectuels, pour la plupart, lui ont laissé l'héritage du théâtre naturaliste et psychologique ; mais le sens théâtral est vivace dans le peuple et il imprime sa marque sur les anciennes formes. J'ai vu, par exemple, un vaudeville parisien exécuté par des paysans qui en ont fait un véritable mystère ; pour eux les éléments naturalistes deviennent abstraits et relatifs. Un drame de Maeterlinck fut transformé par des ouvriers en un sketch admirable.. Imaginez-vous une tragédie de Lope de Vega ou de Shakespeare, représentée dans un village de Sibérie. Bientôt, sans aucun doute, nous pourrons parler de la création d'un théâtre populaire vraiment nouveau.

Pour le moment, je ne veux parler que de la façon dont les artistes professionnels ont répondu à cette soif théâtrale du peuple. Tout de suite après la Révolution, une foule nouvelle a envahi les théâtres. Et ce fut chose bienfaisante, non seulement parce que l'intérêt se déplaça du buffet et du foyer vers la scène, mais encore parce que les anciens spec-

tateurs russes, pour la plupart des intellectuels, étaient *athéâtraux*. Tandis que les théâtres pour le gros public étaient approvisionnés de pièces boulevardières, les intellectuels d'un niveau plus élevé avaient créé leur théâtre, à leur sens, avancé. Le Théâtre d'Art de Moscou était un théâtre d'analyse psychologique, allant du naturalisme excessif, où l'on imitait le vent et le chant des grillons, au symbolisme brumeux de Maeterlinck. L'action extérieure en était totalement bannie ; en voulant attraper la vérité, on y a tué le geste. C'étaient des tableaux vivants, des déclamations, un souper en famille, une clinique, tout, sauf du théâtre. Je ne sais ce que fait en ce moment le Vieux-Colombier, mais afin de me faire comprendre du lecteur français, je dirai que le Théâtre d'Art ressemblait beaucoup à une pièce de Ghéon ou aux frères Karamasoff, mise en scène par Copeau.

Quand on ne peut pas changer de peau, on change de costume. Tous les théâtres russes ont voulu suivre le goût de l'époque, en changeant de répertoire. Les événements de ces dernières années furent tellement violents et bruyants, que l'on veut trouver dans l'art des couleurs pleines ; toutes les formes intermédiaires ont été délaissées. Nous assistons à une renaissance de la tragédie et de la pièce bouffonne. L'on n'a ni le goût, ni le temps de suivre le drame d'un homme pris individuellement, et l'on a recours à la tragédie pour exprimer des synthèses. Le comique du sujet est remplacé par celui du geste et des mots. Si l'on considère le répertoire russe actuel, on remarque des réminiscences du théâtre espagnol, de celui de Shakespeare, de la Comedia del Arte, etc., mais le fond est resté le même qu'à l'époque où l'on en était au drame de l'adultère. C'est-à-dire que ce théâtre est resté naturaliste, statique et anarchique. Le peuple russe a toujours manifesté un grand dégoût pour le naturalisme en art ; peut-être est-ce un soldat qui exprima le meilleur jugement sur cet art, lorsqu'il disait : « Chez nous, il y a un sous-off qui dessine, et il fait tellement ressemblant, que ça devient ennuyeux. » Imaginez-vous maintenant un millier de soldats de ce type-là, dans un théâtre où l'on imite la réalité jusqu'à reproduire les traces des tableaux sur le papier des murs !

Les seuls théâtres qui puissent répondre au goût du public actuellement, ce sont ceux d'avant-garde. Il importe d'en finir une bonne fois avec cette légende que l'art d'avant-garde est l'art officiel en Russie. Malheureusement, certains esprits avancés dans le domaine politique et sociologique sont, dans les questions esthétiques, absolument réactionnaires, préférant à l'art constructif, l'art à thèse. Toutes les affirmations prétendant que les théâtres pompiers sont opprimés sont fausses. Sur les 20 à 25 théâtres d'Etat à Moscou, il n'y en a que deux ou trois qui soient vraiment révolutionnaires. La seule chose vraie, dans tout cela, c'est que malgré les préférences personnelles des hommes du Gouvernement, on a donné les moyens, aux régisseurs d'avant-garde, de faire des expériences.

Le théâtre d'avant-garde russe, comme les autres arts, d'ailleurs, s'achemine vers une union étroite avec la vie. Comme le peintre moderne tourne ses regards vers l'industrie, le poète vers la télégraphie, le scénario ou le roman policier, le régisseur du théâtre s'oriente vers le geste quotidien de l'homme moderne. Le cinéma, ce produit des masses, qu'on voulait renvoyer à l'école théâtrale, est devenu maintenant l'école du théâtre. Les régisseurs russes ont beaucoup appris chez les créateurs de la comédie d'art mécanique (Charlot. Max Linder, etc.). D'autre part, ils se sont tournés vers le cirque, vers cet endroit où l'on conservait le sens du théâtre à une époque où, dans le théâtre, ce sens avait disparu. Je parlerai plus

tard du cirque nouveau, en Russie. Je noterai seulement, maintenant, que les meilleurs régisseurs du théâtre d'avant-garde, Taïroff, Radloff, etc., travaillent en contact étroit avec les clowns.

De même que dans la peinture nouvelle, dans le théâtre nouveau on remarque deux directions différentes. Le cubisme a bifurqué, d'un côté vers l'affirmation de la peinture pure, ou la composition abstraite, de l'autre vers la négation de la peinture de chevalet, au nom de la construction de formes dans l'espace. Si l'on est d'accord sur un but lointain, on est divisé sur les moyens de l'atteindre. Les uns veulent créer un théâtre purement théâtral, mettre sur la scène, séparée par la rampe, l'essence de l'action. Les autres veulent tout de suite démolir « la boîte du théâtre », et dissoudre cette essence dans la vie, théâtraliser l'existence quotidienne.

La meilleure réalisation du premier groupe est le théâtre *Kamernii* de Moscou. Son directeur, Taïroff, a compris que le théâtre est basé sur le mouvement organisé. Il en a fini avec l'anarchie, où l'individualité de l'acteur était prédominante. Les acteurs, dans ce théâtre, ne sont que des éléments qu'il faut discipliner ; tous les gestes, tous les mots, sont calculés comme l'on calcule les mouvements d'une machine moderne. N'importe quel moment de l'action représente un tableau complet. Il a aussi entièrement changé le rôle du peintre dans le théâtre. Il a supprimé les décors peints qui faisaient ressembler la scène à un harem. Les acteurs qui représentent une forme en trois volumes, demandent un décor en trois volumes. L'architecte remplace le peintre, et il est curieux de noter que les costumes et les décors de l'*Annonce faite à Marie* sont exécutés par un architecte du métier, Vassnine. Celui-ci, ainsi que Takouloff, Madame Exter, ont trouvé des formes mathématiques qui correspondent aux conceptions modernes. Ils construisent la scène de telle façon que l'action se déroule, non dans le sens horizontal, mais dans le sens vertical. On a joué au théâtre *Kemernii* des pièces archaïques en soi, mais en les interprétant de telle façon qu'elles prenaient un aspect moderne. Un conte de Hoffmann, *La Princesse Brambilla*, est un vrai carnaval, violent, gai, fabuleux. Le mystère de

Claudel a perdu tout ce qu'il contenait de théologie mondaine, pour devenir l'histoire éternelle de l'amour qui se sacrifie.

Le second groupe est conduit par Merhold. Il veut mêler spectateurs et acteurs, et cela jusque dans le détail ; c'est ainsi que non seulement il ne défend pas d'applaudir, mais il invite à siffler et à faire des interruptions. Merhold et son école renient le théâtre écrit. Il considère que le texte de la pièce doit être édifié sur la scène même. En prenant des pièces anciennes comme thèmes, il ne craint pas d'être taxé de sacrilège. Il a joué Hamlet en changeant complètement la scène. La scène avec le fossoyeur, par exemple, est devenue chez lui une bouffonnerie politique moderne. Pour représenter une pièce sociale, il a pris les *Aubes* de Verhaeren, mais je suis convaincu que personne ne put reconnaître l'original. Parfois, les artistes intercalaient dans leur rôle le texte de nouvelles de journaux sensationnelles, ou bien l'on voyait les spectateurs soldats passer sur la scène avec leurs instruments de musique. Il construit la scène et la salle ensemble, il remplace le grimage par des masques. Evidemment, la rampe est supprimée. Sa meilleure pièce c'est le *Mystère-bouffe* de Maïakorosky, une vision comique de la Révolution.

Les grandes fêtes théâtrales organisées en plein air ont été dirigées dans le même sens. Dans *La Prise du Palais d'Hiver*, jouée le jour de l'anni-

versaire, sur la place même de l'événement, la nuit, il y avait 10.000 acteurs et 400.000 spectateurs. Mais il faut avouer que spectateurs et acteurs étaient quand même séparés. Il est difficile de dire au juste la cause

de cette exception. Etait-ce par suite de la dépression physique, par l'effet du climat, ou peut-être par une erreur des organisateurs ? Mais comme chacun comprend maintenant la nécessité de pareils spactacles, il est probable qu'on en découvrira bientôt la formule définitive.

Comme je l'ai dit, je parlerai maintenant brièvement de la renaissance de l'art du cirque en Russie. On en a enlevé la couche de fausse esthétique la féerie, les ballets, les nuances mièvres. On a rendu le cirque aux clowns, aux acrobates, aux jongleurs, aux écuyères. La rapidité du mouvement, ce pathétique de notre époque, répond au besoin essentiel du peuple, et je ne mentirai pas en disant que c'est dans l'arène du cirque que se célèbre la messe moderne. Tous ceux qui connaissent l'attirance de l'art avancé pour le cirque ne s'étonneront pas d'apprendre que ce sont des peintres cubistes qui exécutent les costumes des clowns. C'est surtout par le cirque que l'art d'avant-garde entre actuellement dans l'épaisseur des foules.

Je n'ai parlé que des choses essentielles ; je n'ai cité ni plusieurs œuvres, créées à Pétrograd et en province, ni quantité de studios qui sont les laboratoires du théâtre de demain, ni la haute école du théâtre et du cirque, organisée par Merhold. Mais je dois rappeler au lecteur que tout le travail théâtral en Russie s'effectue dans des conditions extrêmement difficiles. Pour le prouver je ne raconterai qu'un seul fait. Des acteurs étaient venus jouer dans la salle d'une usine ; malgré tous les efforts des ouvriers, on ne put placer un poêle, et il régnait dans la salle un froid de 12 degrés sous zéro. Mais le public insistait et les artistes jouèrent, dans leurs fourrures et non grimés, les *Fourberies de Scapin*. Public et acteurs demeurèrent ainsi trois heures dans cette salle glacée. Quand on aime à ce point le théâtre, on ne peut manquer d'arriver à quelque chose.

(*Traduit du russe sur le manuscrit original*).

Elie Ehrenbourg.

MUSIQUE

LE DIXTUOR LÉO SIR

PAR

ALBERT JEANNERET

Art et Action, dont il faut louer l'activité qu'elle doit à ses chefs : Madame Lara, MM. Autant et Fernand Divoire, donnait jeudi 3 novembre dernier, en son Studio de la rue Lepic, un concert de musique inédite, composée pour la première audition de six nouveaux instruments, ajoutés aux quatre déjà existant du quartuor classique, forment le dixtuor Léo Sir, du nom de son constructeur (1). Afin d'éviter toute erreur d'interprétation, disons que

(1) Notons que : dans le dixtuor, le 2e violon du quatuor classique se trouve supprimé, en revanche au grave s'ajoute la contrebasse, rétablissant à quatre le nombre des instruments.

les nouveaux instruments Léo Sir sont construits sur le modèle du violon ordinaire, de l'alto et du violoncelle. Seul, leur rôle d'intermédiaires entre la contrebasse (basse auxiliaire du quatuor à cordes) et le violon, a déterminé pour eux des dimensions variables — ainsi que des timbres différents. L'apport de M. Léo Sir est donc d'avoir créé un nouvel ensemble d'archets, parfaitement gradué et divisant l'échelle totale de sons parcourue par les instruments à archet en dix régions, au lieu des cinq départies jusqu'ici aux instruments du quintuor ou quatuor habituel. La pratique situera définitivement la valeur de ce nouvel ensemble des cordes et les compositeurs diront exactement les ressources de groupements, de combinaisons et de timbres qu'offre le nouveau dixtuor. Une chose est dès maintenant certaine, c'est que l'on va ici vers une simplification du mécanisme de chaque instrument puisque celui-ci se meut désormais dans une région plus restreinte, donc plus facile et demandant un effort de virtuosité moins grand. En outre, la sonorité y gagne.

En effet, chaque instrument de l'ensemble classique possède dans le dixtuor sa doublure (le violoncelle en a trois : le baryton, le ténor, le contralto). Au violon, par exemple, est adjoint le sursoprano, qui, avec le même doigté que le violon, atteint une quarte plus haut. L'alto est prolongé à l'aigu du mezzo-soprano, qui monte une quinte au-dessus.

Le contralto, le dernier des intermédiaires entre le violoncelle et l'alto, continue le violoncelle d'une octave entière. Quant à la contrebasse, c'est d'une sixte que sa région aiguë est prolongée par la sous-basse. Autrement dit, alors que jusqu'ici, chaque instrument du quatuor était obligé, pour l'exécution intégrale de l'œuvre musicale, de sortir de ses bonnes notes, de sa limite, de sa région « favorable », pour atteindre à l'aigu une région défavorable, où la sonorité est pointue et sèche et le mécanisme périlleux, — à des intermédiaires est désormais dévolu le rôle de muer toute région défavorable en favorable, puisqu'une série aiguë désagréable se situe chez eux en un médium favorable, rétablissant ainsi sur toute l'étendue de l'échelle sonore une sonorité égale et plastique. Ceci grâce à une construction appropriée de l'instrument.

En outre, de nouveaux timbres s'ajoutent à ceux déjà existants. Le sursoprano, par exemple, possède une sonorité fluide, aérienne et puissante, contrastant avec celle plus vibrante du violon. Le mezzo-soprano, lui, tient à la fois du violon et de l'alto.

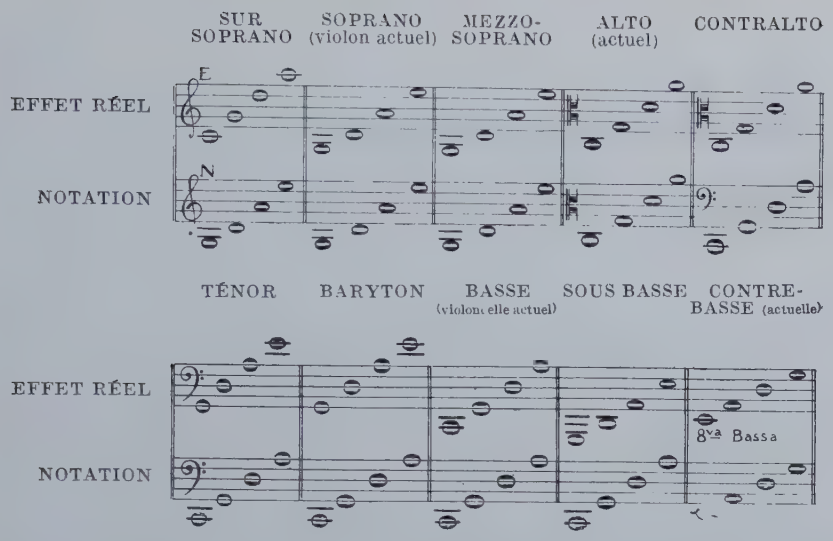
Tandis que le contralto sonne plein et généreux, le ténor plus violent, le baryton se rapproche beaucoup plus du violoncelle, mais contrairement à ce dernier, l'aigu en est très sonore.

Quant à la sous-basse, elle comble le vide énorme qui existe entre la contrebasse et le violoncelle, et est très accessible à un mécanisme développé.

Sauf le sursoprano et le mezzo-soprano, les nouveaux instruments Léo Sir se jouent à la pique. Leur technique n'offre aucune difficulté nouvelle, puisque, construits sur le modèle de leurs aînés du quatvor, seuls la dimension et le timbre varient. Ils sont transpositeurs en sol et en fa (1).

---

(1) M. André Laurent, 69, rue Ordener, qui présenta à la soirée d'Art et Action les nouveaux instruments, fournira sur ceux-ci tous renseignements nécessaires.
Nous donnons ici un tableau du dixtuor, avec l'accord de chaque instrument.



Dans ce nouveau clavier aux dix touches qu'est le dixtuor, le compositeur choisira les éléments utiles à l'expression de sa pensée ; il orientera l'intérêt de la sonorité soit vers les fluidit´s limpides des instruments aigus, soit vers la puissance et la générosité du groupe formidable des basses. M. Rosenthal, jeudi 3 novembre, sut fort bien donner une illustration du premier de ces parti-pris, dans sa pièce en quintette, et M. O. Ygouw choisit les éléments graves du dixtuor pour sa pièce en sextuor.

Pour M. Darius Milhaud, c'est à la polytonalité, qu'il manie avec une science tout à fait remarquable, qu'il réserva l'emploi du dixtuor au complet (choral de sa 4e symphonie pour dixtuor), se servant, dans le premier mouvement de cette même symphonie. du style fugué où s'enchevêtrent vigoureusement les dix voix de cet orchestre de chambre.

Une constatation en passant : Schœnberg, dans sa « symphonie de chambre », réduit le grand orchestre à vingt-cinq exécutants. Le « dixtuor », lui, augmente le nombre des instruments du quatuor classique. De nouveaux groupements, issus d'une esthétique progressive, sont-ils donc en voie de déplacer la densité des ensembles sonores ? Une directive restrictive, d'une part, va-t-elle rencontrer l'ascendance d'une autre, et leur rencontre en un point, telle la rencontre de deux tracés régulateurs, va-t-elle déterminer une norme, fixer de nouveaux usages ?

Il est indubitable que, dès longtemps, le nombre des cordes du quatuor a tendu a être augmenté, partant du principe exposé plus haut, de la défectueuse répartition des activités sur l'échelle sonore : Mozart, Beethoven, Bruckner, Brahms ont écrit des quintuors, des sextuors à archets.

Il est intéressant de souligner ici qu'en l'occurrence, c'est un technicien, un luthier, qui solutionne le problème. Et c'est logique. Et sa réussite n'est pas l'effet du hasard, mais le résultat de vingt années d'un travail intelligent et tenace.

Le « jardin d'essai » qu'est le théâtre d'Art et Action comprend admirablement le rôle qu'il a assumé, l'affirmation des efforts nouveaux et leur défense. Il est toujours plus à souhaiter que les occasions lui soient offertes, nombreuses, d'affirmer, à côté de celle de moyens nouveaux de l'art musical, l'existence d'œuvres en émanant, témoins probants d'un style que chaque nouvel effort contribue à constituer.

Albert Jeanneret.

ÉCONOMIQUE

" ÉCONOMIE "

Le progrès est plus généralement observé dans ses effets que dans ses causes. Aussi longtemps que la relation ne sera pas faite on confondra le but avec le moyen. Or, pour obtenir une définition qui soit pratique, voire fertile dans son application, il faut s'attarder un peu à l'étude des statistiques révélatrices de l'évolution progressive de notre civilisation. Le progrès intéresse particulièrement les améliorations *matérielles* de notre mode d'existence.

Recherchons donc quelques exemples numériques. Remarquons d'abord que des éléments naturels déjà exploités par les hommes dans l'Antiquité sont susceptibles d'une nouvelle exploitation grâce au perfectionnement des méthodes de traitement, c'est le cas pour les gisements de fer ou de plomb.

Le prix de la tonne de soude est passé de 700 francs vers 1850 à 110 francs en 1902.

Le thorium, au moment où l'on commença de l'utiliser pour la confection des manchons à incandescence valait 4.000 francs le kilogramme, il était tombé à 35 francs avant la guerre.

En 1853, le prix du kilogramme d'aluminium était de 1110 francs, il était d'environ 2 francs en 1900.

Ces résultats sont dus au rendement des opérations d'affinage. Ce rendement a pu être amélioré grâce à la mise en pratique d'une science nouvelle, l'électro-chimie, et par l'application des lois de la thermo-chimie. Ces facteurs primordiaux qui intéres-

---

Voir l'article de M. Léon Lafitte dans le *Mercure de France*.

sent le processus même des opérations d'affinage sont subordonnés à l'utilisation d'une source économique d'énergie électrique. La puissance développée par les chutes d'eau permet chaque jour de tenter de nouvelles expériences qui jadis seraient demeurées dans le laboratoire et qui, aujourd'hui, sont assez rationnelles pour tenter la grande industrie.

Il y a une connexité, évidente pour tous, entre les découverte intéressant les lois de transformation de la matière et celles qui concernent les lois de transformation de l'énergie. Cette dernière joue le rôle primordial aussitôt qu'une découverte entre dans la phase d'utilisation pratique. Et l'on constate une continuelle alternative dans l'orientation des recherches scientifiques inhérentes à un processus donné.

Cette alternative consiste à passer de l'étude du phénomène physico-chimique en question à celle de la consommation d'énergie. On peut inverser l'ordre de ces études.

Nous parlions tout à l'heure de l'aluminium, son cas est frappant. L'affinage de ce métal est réputé impossible ; on envisage tout au plus des fusions supplémentaires pour le rendre plus homogène. Sa fabrication exige des constantes chimiques si sévères que les installations nécessitées pour la purification préalable des matières premières sont plus importantes que celles exigées pour sa fabrication propre. La bauxite qui contient l'alumine n'est utilisable que si elle a une teneur en silice inférieure à 3. p. 100. La silice est donc une ennemie redoutable qu'il faut éliminer à tout prix. C'est à cela qu'ont travaillé des chimistes de toutes les nations. Une fois que les résultats furent satisfaisants, il fallut songer à économiser l'énergie nécessaire ou plutôt à réduire son coût. Heureusement les sciences hydraulique et électrique faisaient ensemble des pas gigantesques qui devaient permettre progressivement l'affinage électrolytique de presque tous les minerais des métaux usuels.

Ces sources d'énergie économique constituaient comme un nouvel organe qui allait engendrer de nouvelles fonctions. C'est-à-dire que des richesses qui paraissaient inexploitables absolument comme l'atmosphère, devinrent des sources nouvelles quasiment inépuisables. En effet, grâce aux effluves et aux étincelles soufflées obtenues à de très hautes tensions,

100.000 volts, l'azote atmosphérique peut être fixé sur du calcaire.

L'homme découvrait ainsi un moyen de perpétuer sa subsistance en synthétisant des engrais et d'engendrer sa mort en fabriquant des explosifs nitrés. L'atmosphère devenue matière première à l'état *statique* devient aussi source d'énergie à l'état *dynamique*, effectivement les vents sont maintenant propulseurs de turbines aériennes qui sont elles-mêmes génératrices d'électricité. Avec moins de dépenses on obtient plus de résultats ; cela est vrai si l'on établit des proportions comparatives entre la quantité de richesse obtenue et la quantité de richesse utilisée.

M. Léon Laffitte, dans l'article dont nous parlions plus haut, accumule les exemples d'où il extrait les rendements économiques. Il montre que la longévité de la vie humaine a augmenté depuis le début du XIXe siècle, passant de 61 à 66 ans. Cette augmentation est due apparemment à l'amélioration des facteurs physiques de notre existence, à la moindre dépense de nos forces et à leur accumulation correspondante.

C'est pour cela que M. Laffitte conclut que le progrès peut être défini : *une économie d'énergie.*

Il ajoute que cette définition est scientifique et nullement arbitraire.

« Elle a les qualités que le philosophe exige d'une bonne définition.

1° Elle est courte, puisque son attribut n'a que deux termes ;

2° Elle s'applique à tout le défini ;

3° Elle est réciproque, puisque on peut faire de l'attribut le sujet et du sujet l'attribut, sans altération de sens ;

4° Enfin, elle est claire pour tous ceux qui sont en possession de l'exacte signification et de la valeur des mots. »

Paul RECHT.

MAISONS en SÉRIE

PAR

LE CORBUSIER-SAUGNIER

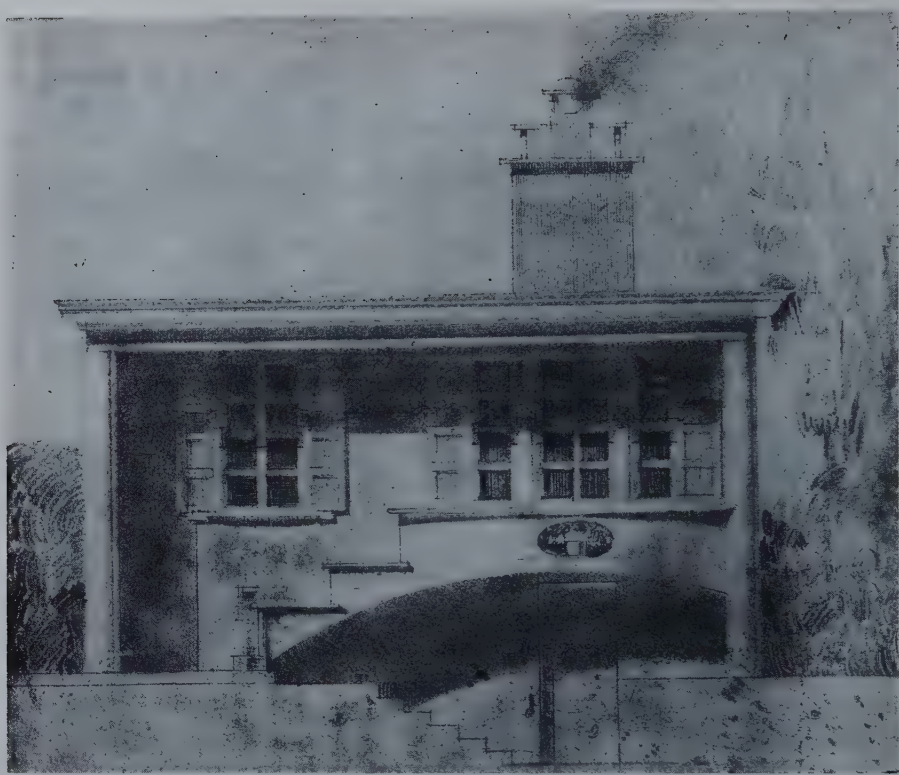
Le programme vient d'être fixé. MM. Loucheur et Bonnevay demandent à la Chambre une loi décrétant la construction de 500.000 logements à bon marché. C'est une circonstance exceptionnelle dans les annales de la construction, circonstance qui requiert également des moyens exceptionnels.

Or, tout est à faire ; rien n'est prêt pour la réalisation de ce programme immense. *L'état d'esprit n'existe pas.*

L'état d'esprit de construire des maisons en série, l'état d'esprit d'habiter des maisons en série, l'état d'esprit de concevoir des maisons en série.

Tout est à faire ; rien n'est prêt. La spécialisation a à peine abordé le domaine de la bâtisse. Il n'y a ni usines, ni techniciens de spécialisation.

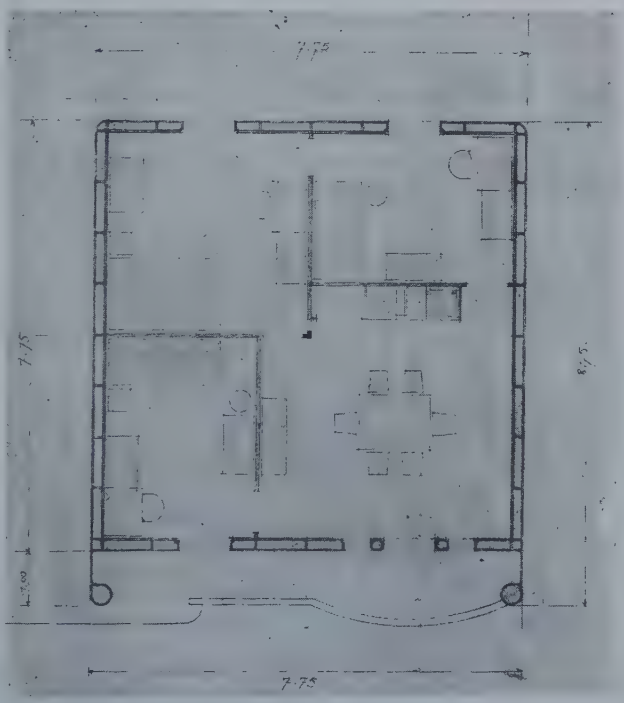
Mais en un clin d'œil, si l'état d'esprit de la série naissait, tout serait vite mis sur pied. En effet, dans toutes les branches du bâtiment, l'industrie, puissante comme une force naturelle, envahissante comme un fleuve qui roule à sa destinée, tend de plus en plus à transformer les matériaux bruts naturels, et à produire ce qu'on appelle des « matériaux nouveaux ». Ils sont légion : ciments et chaux, fers profilés, céramique, matériaux



AUGUSTE PERRET. *Maison en série. Pour être saine, il faut qu'une habitation soit largement isolée de la terre. Construire sur cave coûte très cher (fouille, murs de soutènement, etc., etc...). Réserver un vide entre la terre et le premier plancher est plus cher encore ; ce vide n'exige-t-il pas un gros effort de construction ? (solivage ou dalle sur murette, etc., etc...) et il est inutilisable. L'ÉCONOMIE commande de construire la maison sur un soubassement assez haut pour contenir les dépendances de l'habitation. Cette disposition est celle de beaucoup de maisons françaises très anciennes où le soubassement contient l'étable, la remise, la buanderie, les réserves, etc., etc...*
L'habitation reproduite ici est de ce type ; elle est placée sur un terrain qui présente un talus d'un mètre en bordure de la route et descend d'autant vers l'intérieur ; le soubassement est donc enterré d'un mètre du côté route et il est de plain-pied du côté jardin.

isolants, tuyauterie, quincaillerie, enduits imperméables, etc., etc...Tout cela arrive pour l'instant en vrac dans les bâtiments en construction, s'y ajuste à l'improviste, coûte une main-d'œuvre énorme, fournit des solutions bâtardes. C'est que les divers objets de la construction n'ont pas été sériés. C'est que l'état d'esprit n'existant pas, on ne s'est pas livré à l'étude rationnelle des objets et plus encore à l'étude rationnelle de la construction elle-même ; l'état d'esprit de la série est haïssable aux architectes et aux habitants (par contagion et persuasion). Songez : on en arrive justement, et tout essoufflé, au r-é-g-i-o-n-a-l-i-s-m-e ! Ouf ! Et le plus comique, c'est la dévastation des pays envahis qui nous y conduit. Devant la tâche immense de tout à reconstruire, on est allé à sa panoplie décrocher sa flûte de Pan, et on en joue, on en joue, dans les comités et dans les

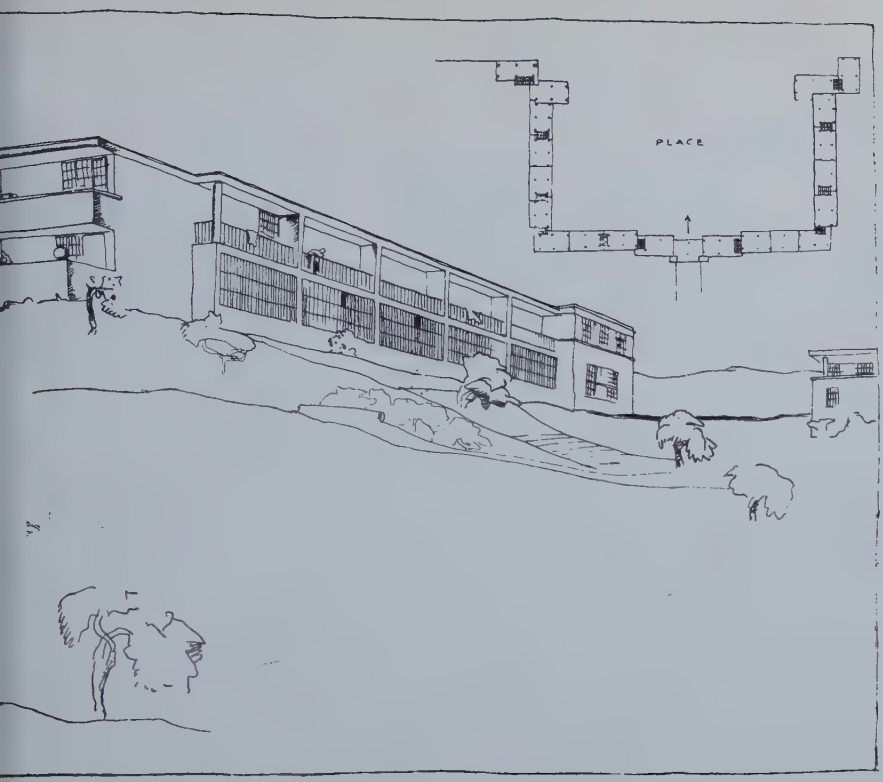
AUGUSTE PERRET. *Maison en série. Construite avec les moyens les plus modernes, légère comme du bâtiment d'exposition, mais solide et durable, saine et isolante, cette maison est d'une esthétique classique ; elle est en pleine harmonie avec les habitudes de voir que nous avons acquises au contact de nos occupations quotidiennes.*



AUGUSTE PERRET. *Maison en série. Le mode de construction employé est la projection, par l'air comprimé, de plâtre ou de mortier de ciment sur une carcasse en lattis mécanique. Les murs extérieurs sont à double paroi, plâtre à l'intérieur, ciment à l'extérieur ; les planchers sont supportés par des voûtes très tendues, et minces dans la proportion d'une coquille d'œuf.*

Le Corbusier-Saugnier, 1915. *Groupe de maisons en sér sur ossature « Domino ». En 1915, le prix des aciers et d ciments autorisait l'emploi important du ciment armé. D ossatures rigides étaient livrées, par une entreprise, sur s dés préalablement établis de niveau, au-dessus du sol. L murs et les cloisons n'étaient qu'un remplissage léger, pou vant être fait, sans main-d'œuvre spécialisée, de lattis, bri ques ou parpaings de remplissage. La hauteur entre der*

Le Corbusier-Saugnier, 1920. *Maisons en béton liquide. Elles sont coulées par haut comme on remplirait une bouteille avec du ciment liquide. La maison est con truite en trois jours. Elle sort du coffrage comme une pièce de fonte. Mais on se réva*



dalles était combinée avec celle des portes et impostes, celle des armoires, celle des fenêtres, qui toutes obéissaient aux mêmes modules. Contrairement aux usages actuels, les menuiseries fournies par les usines étaient posées avant les murs, dictant automatiquement l'alignement de ceux-ci ainsi que des cloisons ; les murs ou cloisons étaient maçonnés autour des menuiseries et la maison pouvait être construite totalement par un seul corps de métier : le maçon. Restait à installer la tuyauterie. (Un jour proche, on pourra faire emploi de fenêtres autrement plus perfectionnées que celles dont on dispose actuellement).

devant des procédés si « désinvoltes » ; on ne croit pas à une maison faite en trois jours ; il faut un an et des toits pointus et des lucarnes et des chambres mansardées !

Le Corbusier-Saugnier. *Type d'une Centrale électrique de petite ville avec maisons ouvrières pour les ouvriers attachés au service de nuit de l'usine. Construites comme des bâtiments d'usine, ces maisons bénéficient de l'esthétique de l'usine.*

commissions. Puis on vote des résolutions. Celle-ci par exemple, qui mérite d'être citée : de faire pression sur la Compagnie des Chemins de fer du Nord pour l'obliger à construire sur la ligne Paris-Dieppe trente stations de styles différents, parce que les trente stations que les express brûlent, ont chacune une colline et tel pommier qui sont bien à elle et qui sont son caractère, son âme etc... Fatale flûte de Pan ! (1).

Les premiers effets de l'évolution industrielle dans le « bâtiment » se manifestent par cette étape primordiale : le remplacement des matériaux naturels par les matériaux artificiels, les matériaux hétérogènes et douteux par les matériaux artificiels homogènes et éprouvés par des essais de laboratoire et produits avec des éléments fixes. Le matériau fixe doit remplacer le matériau naturel, variable à l'infini.

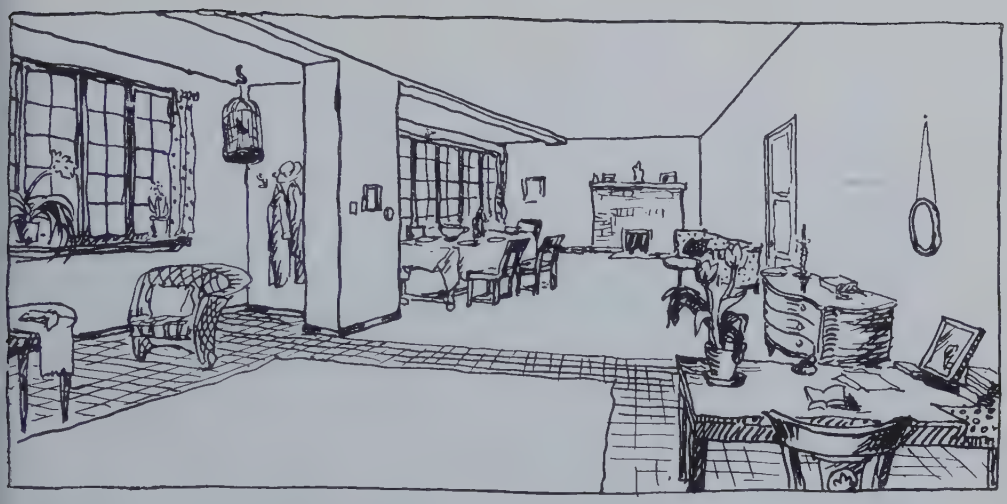
Par ailleurs, la loi d'Economie réclame ses droits : les fers profilés et, plus récemment, le ciment armé, sont de pures manifestations de calcul, employant la matière totalement et exactement ; tandis que l'ancienne poutre de bois recèle peut-être quelque nœud traître et son équarrissage conduit à une perte de matière considérable.

Enfin, dans certains domaines, les techniciens ont parlé. Les services d'eau, d'éclairage, sont en évolution rapide ; le chauffage central a pris en considération la structure des murs et des fenêtres — surfaces refroidissantes — et, conséquence, la pierre, la bonne pierre naturelle en murs de un mètre d'épaisseur, s'est vu damer le pion par de légères cloisons doubles en scorie de mâchefer, et ainsi de suite. Des entités, de quasi-divinités, ont déchu : les toits qui n'ont plus besoin d'être pointus pour évacuer l'eau, les grandes et si belles embrasures de fenêtres qui nous ennuient parce qu'elles emmurent et nous prennent toute la lumière ; les bois massifs, épais à souhait, solides pour l'éternité, mais non, qui sautent et se fendent devant un radiateur, tandis qu'un contre-plaqué de trois millimètres d'épaisseur demeure intact, etc.....

On voyait aux beaux jours d'antan (et cela dure toujours, hélas) de gros chevaux qui amenaient dans les chantiers d'énormes pierres, et beaucoup d'hommes pour les descendre de dessus la voiture, pour les couper, les tailler, les monter sur les échafaudages, les ajuster en vérifiant longuement, mètre en main, leurs six faces; une maison ça se construisait en deux ans; on monte aujourd'hui des immeubles en quelques mois ; le P.-O. vient de terminer son immense frigorifique de Tolbiac.

---

(1) Citons, par contre, la « Renaissance des Cités » qui, par un concours d'idées intelligemment proposé, a doté la ville de Chauny d'un bon projet d'alimentation en eau potable et d'assainissement.



Le Corbusier-Saugnier. *Intérieur des maisons précédentes.*

Il n'est entré dans ce chantier que des grains de sable et de mâchefer, gros comme des noisettes ; les murs sont minces comme des membranes ; il y a dans ce bâtiment des charges énormes. Des murs minces pour protéger contre les différences de température et des cloisons de onze centimètres malgré les charges énormes. Les choses ont bien changé !

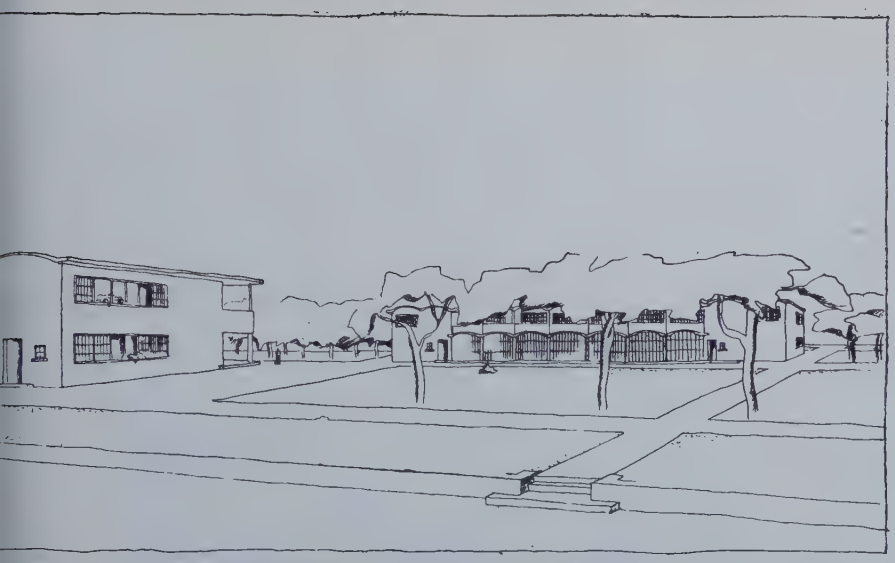
La crise des transports a sévi ; on s'est aperçu que les maisons représentaient un tonnage formidable. Si on diminuait ce tonnage des quatre cinquièmes ? Voilà un état d'esprit moderne.

La guerre a secoué les torpeurs ; on a parlé de taylorisme ; on en a fait. Les entrepreneurs ont acheté des machines, ingénieuses, patientes et agiles. Les chantiers seront-ils bientôt des usines ? On parle de maisons qu'on coule par le haut avec du béton liquide, en un jour, comme on remplirait une bouteille.

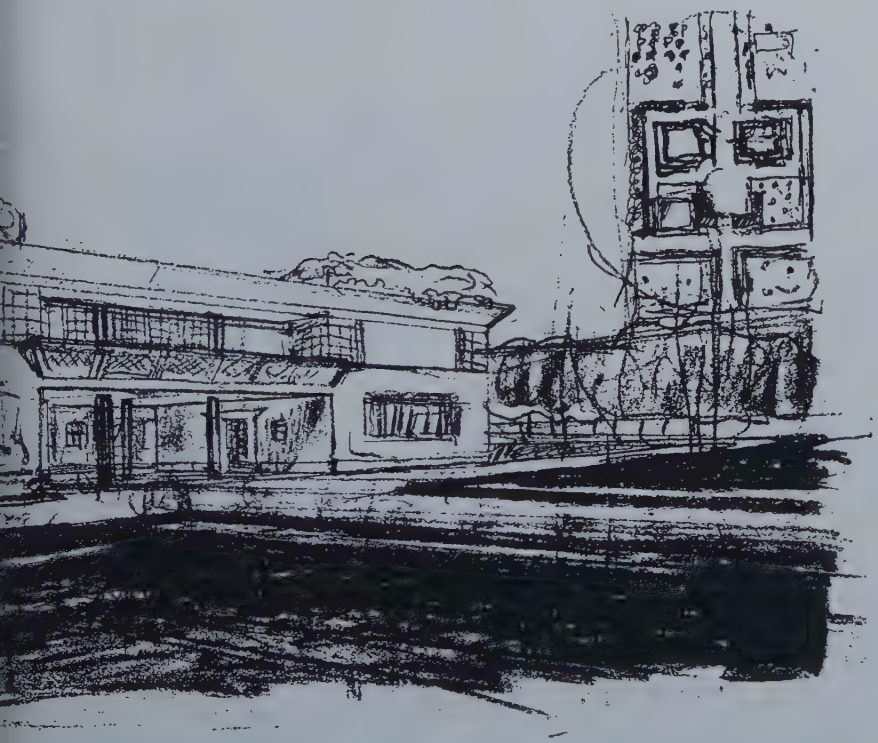
Et de fil en aiguille, après avoir fabriqué en usine tant de canons, d'avions, de camions, de wagons, on se dit : Ne pourrait-on pas fabriquer des maisons ? Voilà un état d'esprit tout à fait d'époque. Rien n'est prêt, mais tout peut être fait. Dans les vingt années à venir, l'industrie aura groupé les matériaux fixes, semblables à ceux de la métallurgie ; la technique aura porté bien au delà de ce que nous connaissons le chauffage, l'éclairage et les modes de structure rationnelle. Les chantiers ne seront plus des éclosions sporadiques où tous les problèmes se compliquent en s'entassant ; l'organisation financière et sociale réalisera, avec des méthodes concertées et puissantes, le problème de l'habitation, et les chantiers seront immenses, gérés et exploités comme des administrations. L'évolution sociale fatale aura transformé les rapports entre locataires et propriétaires, aura modifié les conceptions de l'habitation et les villes seront ordonnées au lieu d'être chaotiques. La maison ne sera plus cette chose énorme et qui prétend défier les siècles et qui est l'indice décisif de la richesse ; elle sera un outil comme l'auto devient un outil. La maison ne sera plus une entité archaïque, lourdement enracinée dans le sol par de profondes fondations, bâtie de « dur » et à la dévotion de laquelle s'est instauré depuis si longtemps le culte de la famille, de la race, etc., etc...

LE CORBUSIER-SAUGNIER, *Maison « Monol ». Quand on parle de maisons en sé*
il faut parler de lotissement. L'unité des éléments constructifs est une garantie de beau
La diversité nécessaire à un ensemble architectural est fournie par le lotissement qui co
duit aux grandes ordonnances, aux véritables rythmes de l'architecture. Un village bi
loti et construit en série donnerait une impression de calme, d'ordre, de propreté ;

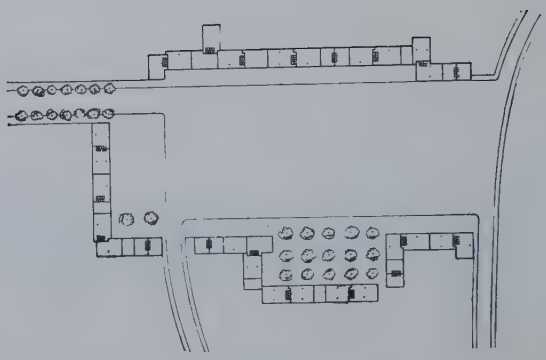
LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1915. *Maison « Domino ». Le pr*
cédé constructif est appliqué ici à une maison de maître q
est établie au prix de cube de la plus pauvre maison o
vrière. Les ressources architecturales du procédé construct



imposerait fatalement la discipline aux habitants ; l'Amérique nous montre l'exemple de la suppression des murs de clôture grâce à cet état d'esprit nouveau créé là-bas, du respect de la propriété d'autrui ; les banlieues en recevraient une impression d'espace, car le mur de clôture disparaissant, tout gagne en soleil et en clarté.



autorisent des dispositions larges et rythmées et permettent de faire de véritable architecture. C'est ici que le principe de la maison en série montre sa valeur morale : un certain lien commun entre l'habitation du riche et celle du pauvre, une décence dans l'habitation du riche.



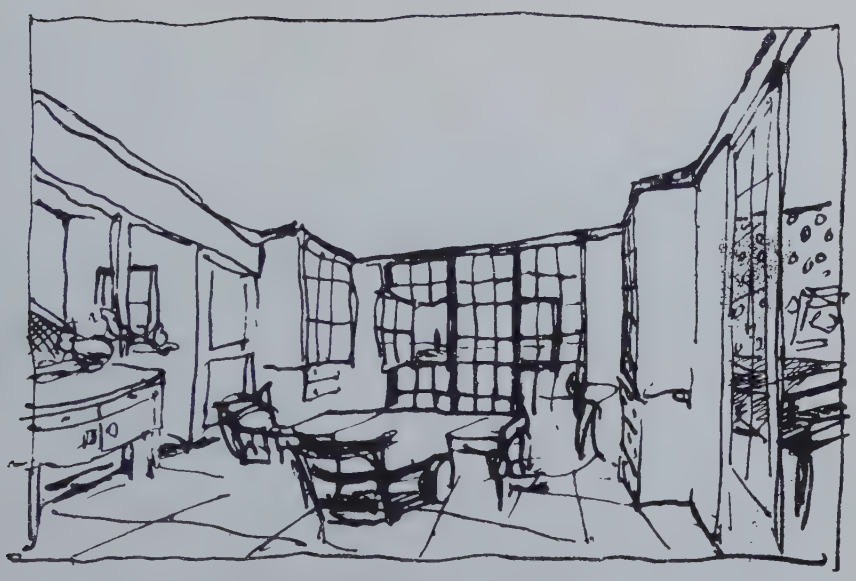
Lotissement « Domino ».

Si l'on arrache du cœur et de l'esprit des gens les concepts immobiles de la maison, et qu'on envisage la question d'un point de vue critique et objectif, on arrivera à la maison-outil, maison en série accessible à tous, saine, incomparablement plus que l'ancienne (et moralement aussi) et belle de l'esthétique des outils de travail qui accompagnent notre existence.

Mais il faut créer l'état d'esprit d'habiter des maisons en série.

Chacun rêve légitimement à s'abriter et à affirmer la sécurité de son logis. Comme c'est impossible dans l'état actuel, ce rêve, considéré comme irréalisable, provoque une véritable hystérie sentimentale ; faire sa maison, c'est à peu près comme faire son testament... Quand je ferai ma maison... je mettrai ma statue dans le vestibule et mon petit chien Ketty aura son salon. Quand j'aurai mon toit, etc... Thème pour un médecin neurologue. Lorsqu'a sonné l'heure de bâtir cette maison, ce n'est pas l'heure du maçon ni du technicien, c'est l'heure où tout homme fait au moins un poème dans sa vie. Alors, nous avons, depuis quarante ans,

Maison « Domino ». Logement et échoppe. Pas de murs portants ; les fenêtres font le tour de la maison



LE CORBUSIER-SAUGNIER. *Intérieur d'une maison « Domino ». Fenêtres en série, portes en série, placards en série ; on ajuste deux, quatre, douze éléments de fenêtres ; une porte avec une imposte, ou deux portes avec deux impostes, ou deux portes sans imposte, etc..., des placards avec le haut vitré et des tiroirs en bas formant des bibliothèques, des commodes, des buffets de service, etc... Tous ces éléments, qui sont à fournir par la grande industrie, sont établis sur un module commun ; ils s'adaptent les uns contre les autres exactement. L'ossature de la maison étant coulée, on les juxtapose les uns aux autres dans le bâtiment vide en les maintenant provisoirement avec des lattes ; on remplit les vides en carreaux de plâtre, en briques ou en lattis ; on fait à rebours des opérations habituelles et on gagne des mois. On gagne aussi une unité architecturale d'une importance capitale et, avec le module, la proportion entre d'elle-même dans la maison.*

dans les villes et les périphéries, non pas des maisons, mais des poèmes, le poème de l'été de la Saint-Martin, car une maison est le couronnement d'une carrière... ce moment précis où l'on est assez vieux et décati par l'existence pour être la proie des rhumatismes et de la mort.

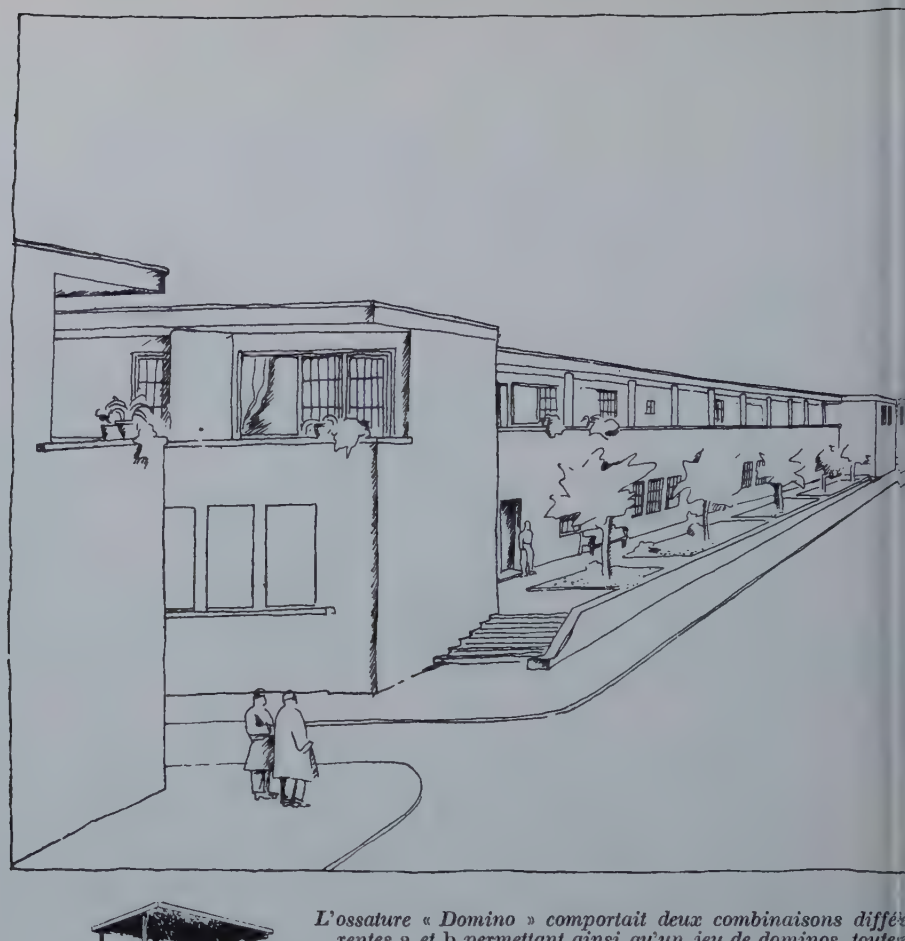
Question d'Esprit Nouveau :

J'ai trente ans, pourquoi ne m'acheterais-je pas une maison ; car j'ai besoin de cet outil, une maison comme la Ford que je me suis achetée (ou ma Citroën, puisque je suis coquet).

Collaborateurs dévoués : la grande industrie, les usines spécialisées.

Collaborateurs à susciter : les chemins de fer de banlieue, les organisations financières, l'Ecole des Beaux-Arts transformée.

Le but : la Maison en série.

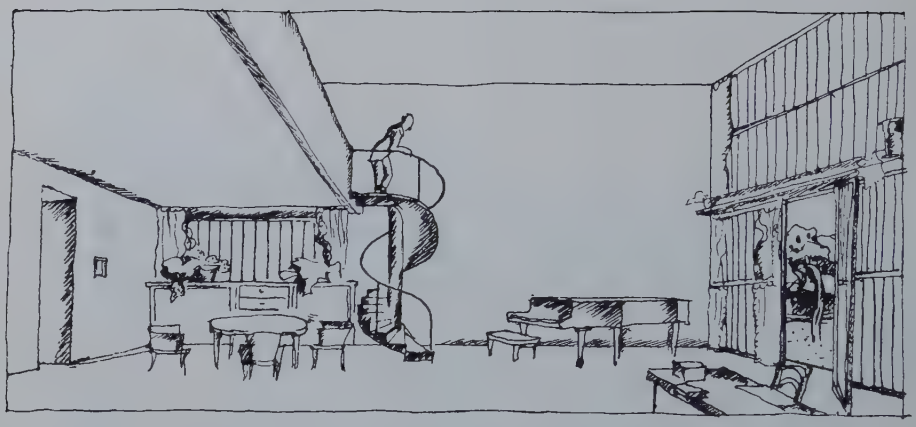


L'ossature « Domino » comportait deux combinaisons diffé-rentes a *et* b *permettant ainsi qu'un jeu de dominos, toutes les juxtapositions en vue de constituer des groupements rues, places, etc... Le module unique (multiple de 4) provoq*

LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1919. *Maisons de gros béton. Le terrain était form de bancs de gravier. Une carrière est installée à même le terrain ; le gravier est coul avec de la chaux dans un banchage de 40 centimètres d'épaisseur ; les planchers en ciment armé. Une esthétique spéciale naît directement du procédé. La bonne économie*

quait une unité agréable dans les ensembles projetés ; une esthétique surgissait du simple fait de l'application d'un procédé constructif modulaire. Les ossatures a *et* b *se pliaient à tous les lotissements imaginables, fournissant des solutions architecturales. Les rues prenaient de l'ordre, une limpidité gaie.*

d'un chantier moderne exige l'emploi exclusif de la droite ; la droite est la grande acquisition de l'architecture moderne et c'est un bienfait. Il faut nettoyer de nos esprits les araignées romantiques.

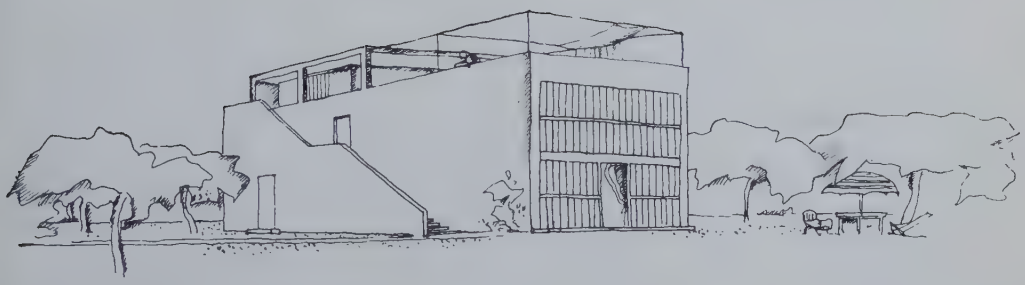


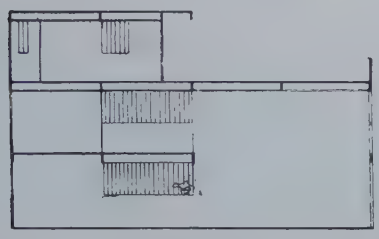
LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1921. *Maison en série « Citrohan » (pour ne pas dire Citroën). Autrement dit, une maison comme une auto, conçue et agencée comme un omnibus ou une cabine de navire. Les nécessités actuelles de l'habitation peuvent être précisées et exigent une solution. Il faut agir contre l'ancienne maison qui mésusait de l'espace. Il faut (nécessité actuelle : prix de revient) considérer la maison comme une machine à habiter ou comme un outil. Lorsqu'on crée une industrie, on achète l'outillage ; lorsqu'on se met en ménage, on loue actuellement des appartements imbéciles. Jusqu'ici on faisait d'une maison un groupement peu cohérent de nombreuses grandes salles ; dans les salles il y avait toujours de la place en trop et toujours de la place en pas assez. Aujourd'hui, heureusement, on n'a plus assez d'argent pour perpétuer ces usages et comme on ne veut pas considérer le problème sous son vrai jour (machine à habiter) on ne peut pas construire dans les villes et une crise désastreuse s'en suit ; avec les budgets actuels, on pourrait construire des immeubles admirablement agencés, à condition, bien entendu, que le locataire modifie sa mentalité ; du reste, il obéira bien sous la poussée de la nécessité. Les fenêtres, les portes doivent avoir leurs dimensions rectifiées ; les wagons, les limousines, nous ont prouvé que l'homme passe par des ouvertures restreintes et que l'on peut calculer la place au centimètre carré ; il est criminel de construire des W.-C. de quatre mètres carrés. Le prix du bâtiment ayant quadruplé, il faut réduire de moitié les anciennes prétentions architecturales et de moitié au moins le cube des maisons ; c'est désormais un problème de technicien ; on fait appel aux découvertes de l'industrie ; on modifie totalement son état d'esprit. La beauté ? Il y en a toujours quand les choses sont calculées et la proportion ne coûte rien au propriétaire, mais seulement à l'architecte. Il ne faut pas avoir honte d'habiter une maison sans comble pointu, de posséder des murs lisses comme des feuilles de tôle, des fenêtres semblables aux châssis des usines. Mais ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire.*

Coalition : les architectes et les esthètes, le culte immortel de la maison.

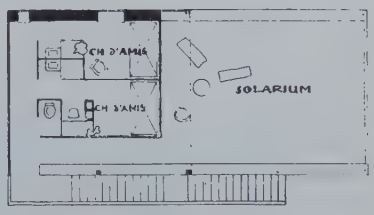
Les réalisateurs : les entreprises et les architectes véritables.

La preuve par neuf : 1° Le Salon de l'aviation ; 2° les villes d'art célèbres (Procuraties, rue de Rivoli, place des Vosges, la Carrière, le Château de Versailles, etc... : *série*). Car la maison en série implique des tracés automatiquement amples et grands. Car la maison en série nécessite l'étude poussée de tous les objets de la maison et la recherche du standart, du type. Quand le type est créé, on est aux portes de la beauté (l'auto, le paquebot, le wagon, l'avion). Car la maison en série imposera l'unité des

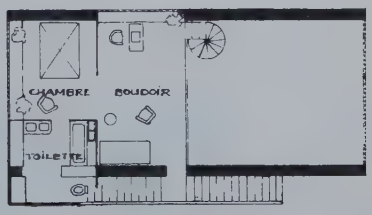




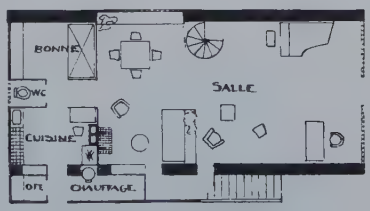
COUPE



TERRASSE

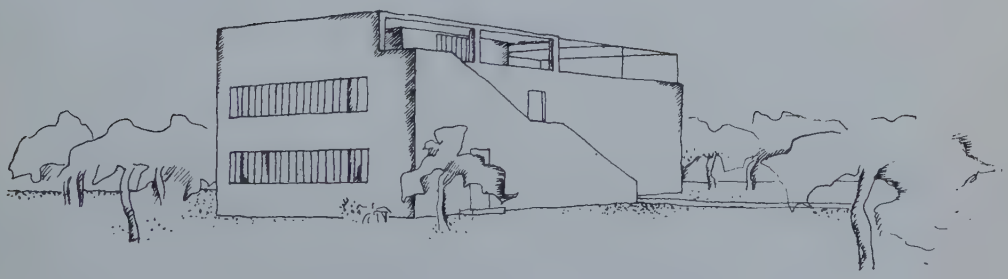


ENTRESOL



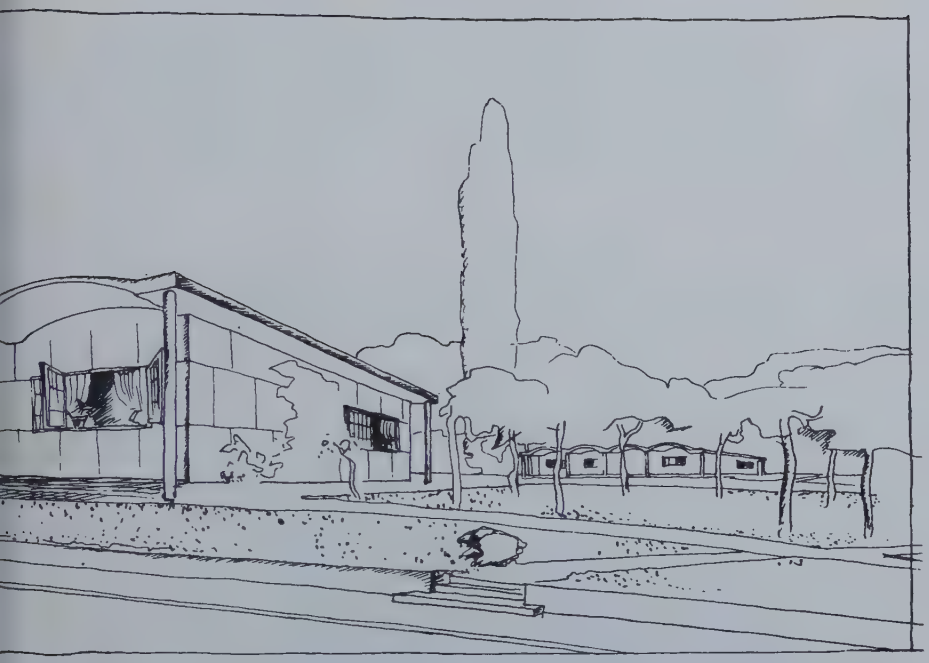
REZ DE CHAUSSEE

LE CORBUSIER-SAUGNIER, 1921. *Maison « Citrohan ». Deux seuls murs portant, en briques, pierres, parpaings, etc..., suivant les matériaux employés dans le pays ; les dalles des planchers sur le même module, des lignées de châssis de fenêtres d'usine avec guichets utiles sur le même module. La disposition des lieux, conforme à l'exploitation d'un ménage ; l'éclairage abondant conforme à la destination des pièces ; les nécessités d'hygiène favorisées, les domestiques soignés avec respect.*

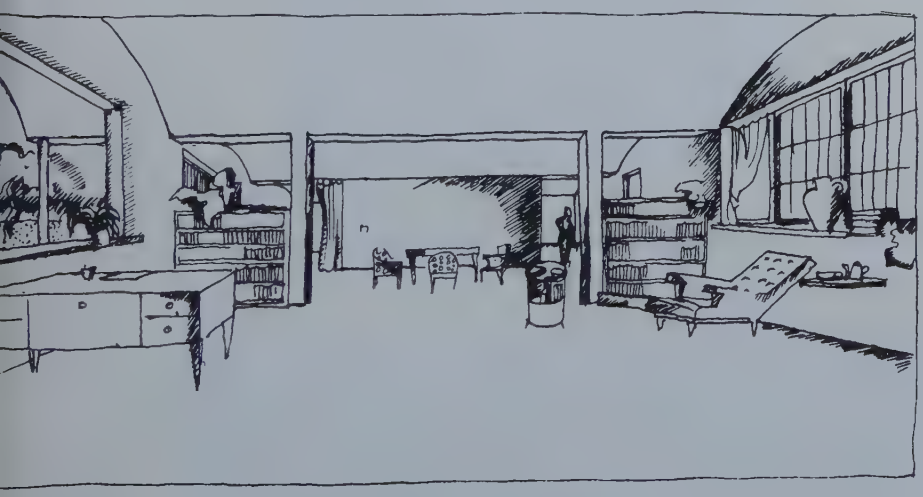


Le Corbusier-Saugnier, 1919. *Maison « Monol ». Crise des Transports : la maison, ordinaire pèse trop lourd. Briques, menuiseries, ciments, dallages, tuiles, charpentes, représentent, roulant sur le pays de France, des convois formidables de wagons.*
Le problème de la maison usinée se pose. Principe constructif ; cellules d'amianto-ciment en plaques pliées de 7 millimètres d'épaisseur, formant des assises de 1 mètre de haut qu'on remplit de matériaux grossiers, cailloux, gravillon, matériaux de démolition, etc..., trouvés sur place, légèrement collés d'un lait de chaux et laissant entre

Le Corbusier-Saugnier. *Intérieur d'une Maison « Monol », adaptée à un logis confortable. Si les gens cultivés savaient qu'on peut construire en série des logis d'une parfaite harmonie, coûtant moins cher que leur appartement de ville, ils feraient pression sur les Chemins de fer de l'Etat pour faire cesser le spectacle honteux des trains de banlieue de la gare Saint-Lazare ; ils feraient comme les Berlinois, et ce serait parfait. On pourrait alors user de ces immenses terrains de la périphérie. La maison en série autoriserait précisément les solutions les plus pratiques et* d'une esthétique pure. *Mais il faut attendre le réveil des Compagnies de Chemins de fer et l'éveil de la grande industrie qui doit fournir les éléments de série.*



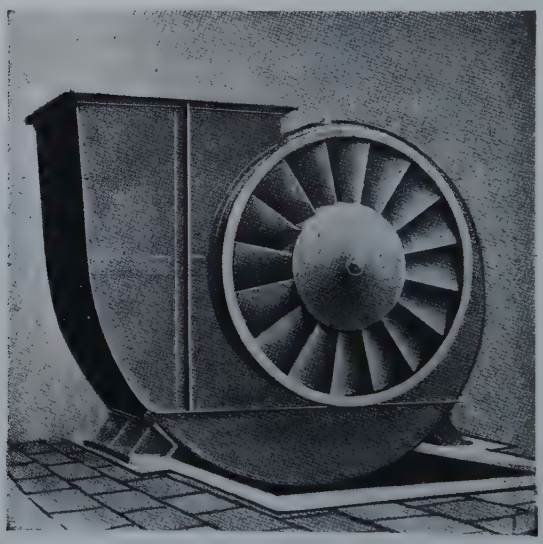
eux de gros trous qui confèrent aux murs un coefficient isolant important ; les plafonds et planchers sont faits de tôles ondulées cintrées (arc très tendu) d'amianto-ciment qui constituent un coffrage recevant une chape de béton de quelques centimètres. Les tôles cintrées demeurent et constituent un enduit définitif isolant. Les menuiseries, fenêtres et portes, sont ajustées en même temps que les cellules d'amianto-ciment. La maison est faite par un seul corps de métier et n'a nécessité le transport que d'une double coquille de ciment et amiante de 7 millimètres.



éléments, fenêtres, portes, procédés de construction, matières. *Unité de détails et grands tracés d'ensemble*, voilà ce que, au siècle de Louis XIV dans le Paris composite, congestionné, inextricable, inhabitable, réclamait un abbé très intelligent, Laugier, qui se mêlait d'urbanisme : « *De l'uniformité dans le détail, du tumulte dans l'ensemble* » (le contraire de ce que nous faisons : une variété folle des détails et une uniformité morne des tracés de rues et de villes).

Conclusion : Il s'agit d'un problème d'époque. Davantage, du problème de l'époque. L'équilibre des sociétés est une question de bâtiment. Nous écrirons sur ce sujet un article : *Architecture ou Révolution.*

LE CORBUSIER-SAUGNIER.



Ventilateur basse pression (Société Rateau).

NOTA. — Les illustrations du présent article n'ont trait qu'à la petite maison d'un ménage.

Nous reprendrons plus tard le probleme de la grande maison de ville en série, ébauché dans le nº 4 de l'ESPRIT NOUVEAU avec les villes-tours, les villes-pilotis, les rues à redents.

BIBLIOGRAPHIE

LES REVUES

Voyez plus loin :
ÉVOLUTION DE L'AUTOMOBILE

LA REVUE MUSICALE

Vues sur Beethoven, *André Suarès.* — La Musique populaire hongroise, *Bela Bartok.* — L'Ariane de Monteverdi, *Xavier de Courville.* — Nicolas Oboukhoff, *Boris de Schloezer.*

Il y a les Revues de combat, organes de producteurs. Le nombre de leurs collaborateurs se limite forcément du fait que les créateurs sont rares. Quelques individus répondent de leurs destinées et le programme choisi est de propagande d'idées et d'action directe. Leur angle de pénétration est aigu et tranchant. Ton affirmatif, pas nécessairement amène, toujours souligné. La phrase y prend volontiers l'allure d'un ordre de marche. La revue de combat n'est pas l'affaire du grand public qui aime qu'on le pousse doucement, qu'on le laisse « y venir » en son temps. Revue technique aussi, elle s'attache à l'analyse serrée des moyens de l'expression. Le tempérament du créateur y inscrit le lyrisme d'une époque d'un trait passionné. Il y vit son époque en en ébranlant parfois les parois de rudes coups. Les impondérables, cet aiguillon lancinant, le poussent vers de nouvelles Amériques.

La Revue de faits organise le terrain conquis ; ce n'est plus l'éperon dans les terres inconnues, ce sont de vastes domaines où l'on attire l'habitant. Dans le domaine de l'art, la revue de faits rassemble un public, elle conglomère une assemblée, en plus, elle choisit les pièces des musées.

La Revue Musicale est une revue de faits. Chroniqueurs, critiques, conférencient sur les valeurs de l'art musical. Vaste programme, car l'œuvre solitaire et hautaine du créateur deviendra un des éléments de la tradition. Strawinsky et Satie ne peuvent entrer d'emblée dans la tradition ; leur action solitaire et individualiste sollicite des commentateurs et des interprètes. Le créateur, automatiquement, fait le vide autour de lui ; par le commentateur et l'interprète, son œuvre parvient dans les rangs animés de la vie sociale. L'assemblée est alors amenée à admettre la valeur du prédestiné.

La Revue Musicale, que dirige M. Prunières, consciente de l'utilité vulgarisatrice des valeurs de l'art musical, poursuit un programme variant entre le passé et le présent ; le niveau de son action, — et c'est le signe de toutes les revues bien dirigées, ascende sans cesse. Le sérieux, ainsi que l'abondance des matières, font de la Revue Musicale, parmi les revues de musique, un organe documentaire de premier ordre, assurément la première actuellement. A. J.

SIGNAUX

Le pot de fleurs, *André Baillon.* — Le Cratère de Dionysos et d'Apollon, *Fernand Divoire.* — Je voulais en faire un homme, *Neel Doff.* — Paroles du peuple en guerre, *Sophie Fedortchenko.* — Poèmes, *Eric de Haulleville.* — Alfred ou le Père Ubu en liberté (Fin), *André Salmon.* — Signaux : « Eloge du parti-pris », *O.-J. Perrier.* — « Le Classique futur », *Franz Hellens.* — « L'Amateur de Films », *Léan Chenoy.* — Notes sur les livres, *Léon Chenoy, Franz Hellens, Annibal, Pie,* etc. Extrayons la citation suivante de l'article de M. Hellens : LE CLASSIQUE FUTUR

....*L'écrivain classique attendu, ce n'est pas celui qui nous conduira sur les fils de soie de la légende si humaine soit-elle, ni l'imaginatif qui nous contera des histoires extraordinaires de ce monde ou de l'autre, ni le constructeur dont l'esprit combinera de nouvelles architectures, ni cet autre dont les romans seront comme une mappemonde, ni celui qui résumera le mieux tous les désirs, toutes les joies et les douleurs de l'humanité. C'est l'homme qui sera capable d'exprimer l'homme, un homme, n'importe lequel, de telle sorte que l'intérieur soit visible comme l'enveloppe. Chaque cellule sera mise à nu et chaque mouvement des artères, des muscles, des nerfs et du cerveau sera parfaitement apparent pour celui qui lira. Il montrera l'homme, non pas comme aujourd'hui, accablé par son œuvre, en danger perpétuel d'être écrasé par elle, et toujours en contradiction avec le perfectionnement mécanique de l'époque, mais se mouvant au contraire aisément dans l'œuvre qu'il a construite, en respirant l'atmosphère, s'adaptant à sa forme et à son caractère.*

Je crois que l'imagination ne jouera pas un rôle important chez un tel écrivain : il verra tout ce que j'ai dit et sentira si bien ce qui est invisible, que les mots se placeront

d'eux-mêmes sous sa plume ; il ne lui faudra du reste qu'un très petit nombre de mots, parce que rien ne sera plus simple que ce qu'il aura à dire.....

FRANZ HELLENS.

REVUE RHÉNANE

Les Lettres françaises et la Guerre, *Jacques Rivière.* — Hermann Graf Keyserling, Hermann Keyserling et son Ecole de Sagesse à Darmstadt, *Theodor Kappstein*, professeur à l'Université Humboldt, Berlin. — Feldmarschall Hindenburg und der franzosische Generalstabschef, *Rhenanus.*— La Foire internationale de Francfort. Automne 1921, *Dr Neumann.* — Der Holzschnitt. Ein franzosischer Künstler : Gabriel Daragnès, *André Warnod.* — Tagore, *Waldemar Bonsels.* — La Législation sociale en France et le nouveau projet d'assurances, *R. Poirier.*— Die schöne Literatur, *Jean Malye.*

LA VIE DES LETTRES

Bibliothèque de ma Poupée, *Rémy de Gourmont.* — Chanson, *André Spire.* — L'Homme cosmogonique, *Nicolas Beauduin.* — De l'Orphisme à propos des tentatives de Kupka, *Arnoult-Gremilly.* — Synchronisme, *Marcello-Fabri.* — Choses simples, *Albert Gleizes.* — L'Eau de vie (IIIe acte), *Henri Gheon.* — Vies Agrestes, *D. J. Dorbaix.* — Le bon ouvrier, *Jean Cassou.* — Après le cycle d'analyse, *Jacques Poisson.* — Pathologie, *Suzanne Dejus-Defiol.* — Commentaires sur l'Art et la Littérature. — Bois gravés de Archipenko Vlaminck, Marcello-Fabri, Lozano, *A.-P. Gallien.*

L'AMOUR DE L'ART

La Prescience de Tintoret' *Elie Faure.*

LA RENAISSANCE

L'Esthétique de l'Automobile, *Guillaume Jameau.* — Bordeaux, Ville d'Art, *Ch. Saulnier.*

DER QUERSCHNITT

Intéressante Revue s'occupant beaucoup de l'Art français. A signaler un article de P. Westheim. Nombreuses reproductions de Picasso, Matisse, Marie Laurencin, Juan Gris ; cette Revue tient bien au courant de l'Art en Allemagne en connexion avec l'Art français.

L'ART LIBRE

Alexandre Block, *René Marchand.* — La Sanction de la Liberté, *Paul Colin.* — La situation de l'Art, *Kasimir Edschmid.* — Quelques poètes américains, III : Ezra Pound, Conrad Aiken, Wallace Stevens, Alfred Kreymborg, de *John Gould Fletcher.* — Littérature flamande, III, 1880-1890, *Eugène de Bock.* — Jacques Lipschitz, *Waldemar George.* — Les Cours d'été de Salzbourg, *Charles Beaudouin.* — Commentaires : traductions, *Jacques Olivier.* — Le Congrès d'Histoire de l'Art, *Jacques Mesnil.* — Livres d'Art, par *J.-O.* — Livres français et étrangers, *P.-C. J.-O.*, et *A.-L.* — Nécrologie. — Parmi les revues du mois.

KRITIKA

L'importante Revue yougoslave, consacre son numéro de septembre au Dante.

DER KUNSBLATT

Intéressantes reproductions du peintre Baumeister, illustrant un article de Schmidt. L'ESPRIT NOUVEAU donnera prochainement un article sur ce peintre, un des plus intéressants de l'Allemagne contemporaine.

DER CICERONE

Statuettes de Chine, Art du West Africain.

ARARAT

Reproductions de tableaux et de statues de Hélène Perdriat, Irène Lagut, Maria Blanchand, tableaux de Medgyes.

BURLINGTON MAGAZINE

Belles reproductions de dessins de Rembrandt. — La Restauration de la Peinture, *H. Dover.*

ZENIT

Article de Jean Epstein sur le Cinéma.

RYTHME ET SYNTHÈSE

Les Théories d'Einstein, *A. de Holstein.* — Naissance, *Paul Jamati.* — Les Bases de la poésie baudelairienne, *G. Brunet.*

LA VIE

Francis Jammes, *Thedor de Wyzewa.* — L'Hospitalité française, *Marius-Ary Leblond.*

COSMOPOLIS

Poésie hispano-américaine, *de Torre.* — Les Compagnies russes de la chauve-souris, *Torre.* — Benedetto Croce, *Joseph Galtier.* — André Gide, l'homme et son œuvre, *Lozano.*

LES FEUILLES LIBRES

Cette petite Revue, jusqu'à présent assez réactionnaire, renferme cette fois des articles de Salmon, Cocteau, M. Raynal.

OMNIA. — THE DIAL. — RASSEGNA D'ARTE. — ÇA IRA. — LES ÉCRITS NOUVEAUX. — CINÉA. — L'OPINION. — REVUE MONDIALE. — FANFARE. — LES MARGES — LA CHINE. — LE CRAPOUILLOT. — DE STIJL. — REVUE DE MÉTAPHYSIQUE ET DE MORALE. — LE BULLETIN DE LA VIE ARTISTIQUE. — LA REVUE DE L'ÉPOQUE. — SDROJ. — DER KUNSTWANDERER. — KUNST AND KUNSTLER. — ART ET DÉCORATION. — LE MÉNESTREL. — THE ATLANTIC MONTHLY. — LA REVUE RHÉNANE. — LA CRIEE. — LE PROGRES CIVIQUE. — LE CARNET DE LA SEMAINE. — CINEMA.

LES LIVRES REÇUS

Les ouvrages doivent être adressés impersonnellement *à la revue en double exemplaire, pour être annoncés et être remis pour compte rendu éventuel à nos rédacteurs.*

La liste ci-dessous constitue accusé de réception ; MM. les Auteurs et Editeurs constatant dans un délai d'un mois après l'expédition de leur service que leurs livres adressés à la revue ne sont pas annoncés sont priés d'en aviser l'Esprit Nouveau.

Emile Bréhier.	Histoire de la Philosophie Allemande.	Payot, Paris.
Arnold Van Gennep.	Traité comparatif des Nationalités. Tome I.	Payot, Paris.
Dr Sigm. Freud. Traduit par le Dr S. Jankélévitch.	Introduction à la psychanalyse.	Payot, Paris.
Fernand Demeure.	Etal (Poèmes).	Edition des Dits modernes, Paris.
Wilhelm Uhde.	Das Flammende Reich.	Editions « Die Freude ».
Paul Claudel.	L'annonce faite à Marie (traduction en Polonais.)	Editions « Zdroj », Peznan.
Brask Epoki.		Editions « Zdroj », Peznan.
Dr Achalme,	Les Edifices physico-chimiques, tome I : L'Atome.	Payot, Paris.
Raoul Hautier.	La Volonté de l'Espérance.	Editions du Fauconnier, Paris.
Marcel l'Herbier.	Eldorado.	Editions de la Lampe merveilleuse, 29, boul. Malesherbes, Paris.
Tristan L. Klingser.	La Peinture.	Editions F. Rieder, Paris.
Jean Paulhan.	Jacob Cow.	Editions « Au Sans Pareil », Paris.
Gonzague Truc.	Le cas Racine.	Editions Garnier Frères, Paris.
Albert Dulac.	La Danse aux Enfers.	« La Sirène », Paris.
Joachim Costa.	Modeleurs et tailleurs de pierres.	« La douce France », Paris.
Aurèle Paterni.	Le Fou (Poèmes).	Chez l'Auteur, Paris.

COSMOPOLIS

REVUE MENSUELLE DE LITTÉRATURE ET DE CRITIQUE

Directeur : E. GOMEZ CARRILLO
Secrétaire de Rédaction : GUILLERMO DE TORRE
Troisième année. Paraît tous les mois par volumes de 200 pages, beau format in-4°.

Depuis sa parution *Cosmopolis* s'est placé à la tête des Revues espagnoles de culture générale. Cette grande Revue présente un intérêt considérable, non seulement pour les lecteurs espagnols et hispano-américains mais aussi pour ceux d'autres pays, car ces pages constituent un véritable miroir international où se projettent tous les faits marquants de la Vie, de la Pensée et de l'Art contemporains : Littérature, Poésie, Musique, Arts plastiques, Critique, Bibliographie, Informations monographiques sur les faits et les hommes nouveaux. Ce résumé des sommaires, permet de juger *Cosmopolis*, la seule Revue capable de donner à l'Etranger une idée complète de la vie intellectuelle espagnole de nos jours.

COSMOPOLIS compte parmi ses collaborateurs les écrivains les plus qualifiés et l'on trouve dans le texte de la Revue les valeurs universelles les plus importantes à côté des jeunes tendances les plus caractéristiques. *COSMOPOLIS* accueille, expose et critique les œuvres et les représentants des nouveaux mouvements d'avant-garde avec un esprit de sélection et de comparaison objective.

ABONNEZ-VOUS : Le Numéro : 2,50 Pesetas.

Abonnement annuel pour l'étranger : 30 Pesetas.

Adresser les demandes d'abonnement et mandats au bureau de Cosmopolis, Plaza del Cordon, 1, Apartado de Correos, 502, Madrid (Espagne).

Dépôt général pour la vente en gros : Sociedad Gral. Española de Libreria : Ferraz, 21, Apartado, 428, Madrid.

« LUMIÈRE »

REVUE MENSUELLE D'AVANT-GARDE

Directeur :
ROGER AVERMAETE

160, Avenue d'Amérique
ANVERS

La revue « **LUMIÈRE** » compte parmi ses collaborateurs, **des Français, des Anglais, des Allemands, des Italiens, des Néerlandais, des Tchéco slovaques, des Américains, des Brésiliens, des Catalans, des Suisses, etc...** Largement accueillante, elle publie à côté de noms célèbres — **Les Upton Sinclair, les Duhamel, les Latzko, les Spitteler, etc...** — les essais de jeunes totalement inconnus.

ÉDITIONS — CONCOURS — EXPOSITIONS — CONFÉRENCES

Le n° Fr. **2.50** — Abonnement semestriel. Fr. **12.** — pour tous pays.

DÉPOT GÉNÉRAL POUR LA FRANCE :

Librairie PICART, 59, Boulevard Saint-Michel, PARIS

ÉCHOS DE L'HOTEL DROUOT

LISTE COMPLÈTE
des Prix atteints aux Ventes
UHDE ET KAHNWEILER (1)

VENTE UHDE — 30 MAI 1921

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
	PEINTURES		
	Georges BRAQUE		
1	*La Ville*	800	705
2	*Nature morte*	1.000	916,50
3	*La Guitare*	2.000	1.703,75
4	*Figure*	1.200	998,75
5	*Le Violon*	800	564
6	*La Flûte*	400	470
7	*Verre et Cartes*	300	423
8	*Pipe, Cartes et Journal*	450	611
9	*La Grappe de Raisin*	350	411,25
10	*Le Journal*	300	352,50
11	*Le Verre sur la Table*	450	493,50
12	*Verre, et Pipe Journal*	500	646,25
13	*Nature morte*	1.200	611
14	*La Ville*	400	587,50
15	*Nature morte*	500	446,50
16	*Nature morte*	500	587,50
17	*Nature morte*	350	376
	Nils de DARDEL		
18	*Dans les rues de Senlis*	300	587,50
19	*Dans le Fauteuil*	300	646,25
20	*Portrait de M. Uhde*	300	188
	Raoul DUFY		
21	*Plage à Marée basse*	2.000	1.645
22	*Le Cavalier arabe*	1.800	2.291,25
23	*Le Canal*	1.500	1.057,50
24	*La Statue dans le Parc*	1.000	1.233,75
25	*Le Bananier*	1.500	1.116,25

(1) *Les Prix d'Adjudication que nous donnons comportent les droits qui s'élèvent à 17,5 p. 100 en sus du prix atteint.* *N. D. L. R.*

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
	Juan GRIS		
6	*Le Compotier*	800	528,75
	Auguste HERBIN		
27	*Les Pots de Fleurs*	800	893
23	*Le Pont de Fer*	1.200	1.057,50
	Alfred KIRSTEIN		
29	*Femme dans la Clairière*	200	67,05
30	*Paysage*	150	47
31	*Paysage*	100	35,25
32	*Vue du Boulevard de Port-Royal*	50	29,40
	KLOSSOWSKI		
33	*Carnaval*	20	35,25
34	*Jardin à Samois*	20	17,65
	Marie LAURENCIN		
35	*Le Pot de Fleurs*	800	881,25
36	*La Femme au boa rose*	1.500	2.056,25
	Fernand LÉGER		
37	*La Femme couchée*	300	446,50
	Jean METZINGER		
38	*Nus dans un paysage marin*	300	329
39	*Nus dans la Montagne*	400	470
40	*La Danse*	800	564
	Lucien MIGNON		
41	*Paysage*	100	29,40
	Pablo PICASSO		
42	*Portrait de M. Uhde*	3.000	1.938,75
43	*Figure dans un fauteuil*	4.000	3.525 »
44	*La Joueuse de Mandoline*	8.000	21.150 »
45	*Le Joueur de Clarinette*	2.000	4.230 »
46	*Buste de Femme*	7.000	9.165 »
47	*Le Violon*	5.000	6.815 »
48	*Le Fumeur de Pipes*	3.000	3.525 5
49	*Le Joueur de Mandoline*	2.500	2.585 »
50	*La Dame au Fauteuil*	800	1.175 »
51	*Violon, Verre et Journal*	2.500	3.348,7 »
52	*Tête*	700	940 »
53	*Tête*	1.000	1.880 »
54	*Buste de Femme*	1.200	4.817,50
	Jean PUY		
5	*Nu sur le Sofa rouge*	1.000	1.586,25

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
	Henri ROUSSEAU		
56	*Portrait de M. Brummer*	10.000	13.395 »
57	*L'Enfant à la poupée de carton*	7.000	10.575 »
58	*La Femme en rouge dans la Forêt*	15.000	30.550 »
59	*Vue de Malakoff*	3.500	15,980 »
60	*La Promenade sous les arbres*	9.000	19.975 »
	Attribué à H. ROUSSEAU		
61	*Hommage à Saint-Hubert*	100	141 »
	WOLFF		
62	*La Ville*	100	105,75
	PEINTRES INCONNUS		
63	*Portrait*	200	35,25
64	*Le Torrent dans la Montagne*	50	20
65	*Le Cheval blanc*	50	14,10
66	*La Ruelle*	50	329
67	*La Mise au Tombeau*		5,90
68	*Christ en croix* (peinture sur verre) Art Slave		152,75
	AQUARELLES ET DESSINS		
	Georges BRAQUE		
69	*Le Compotier* (dessin au fusain et papiers collés)	400	235 »
	Marie LAURENCIN		
70	*Tête* (dessin au fusain)	200	82,25
	Pablo PICASSO		
71	*Le Compotier* (dessin gouaché et papiers collés)	1.200	1.410 »
72	*Le Verre* (aquarelle)	400	705 »
73	*Guitare* (dessin au fusain)	800	528,75

VENTE KAHNWEILER — 13 ET 14 JUIN 1921

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
	PEINTURES		
	Georges BRAQUE		
1	*Le Compotier*	350	483,75
2	*Le Port d'Anvers*	300	564 »
3	*Nature morte*	1.000	1.801 »

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
4	*Le Port*	300	305 »
5	*Les Poires*	400	893,50
6	*Bord de Rivière*	300	246,75
7	*La Tranche de Melon*	700	1.180,25
8	*La Pêcheuse*	500	775,50
9	*Le Campotier*	900	799 »
10	*Village sur la colline*	800	1,468,75
11	*Le Verre*	300	587,50
12	*La Guitare*	1.000	1.351,25
13	*La Mandoline*	1.500	1.880
14	*Nature morte*	400	705 »
15	*Les Cartes à jouer*	300	470 »
16	*Maison sur la colline, La Ciotat*	600	705 »
17	*Nature morte*	1.600	1.603,75
18	*La Roche-Guyon*	800	1.292,50
19	*Pipe et Tabac*	500	1.116,25
20	*Le Violon*	2.000	3.760 »
21	*La Terrasse. L'Estaque*	700	305,50
22	*Le Joueur, Guitare*	2.000	2.820 »

André DERAIN

23	*Maison aux Martigues*	800	1.418,75
24	*Tête*	600	1.233,75
25	*Le Compotier de Gâteaux*	9.000	12.690 »
26	*La Colline de Cagnes*	1.500	3.642,50
27	*Femme accoudée*	1.800	2.467,50
28	*Les Arbres*	4.500	7.990 »
29	*Femme assise vue à mi-corps*	1,000	2.115 »
30	*Nature morte*	1.200	3.290 »
31	*Paysage*	1.000	2.350 »
32	*Vue sur Martigues*	4.000	7.285 »
33	*La Cafetière*	1.800	2.820 »
34	*Tête de Femme*	2.800	4.700 »
35	*Le Pot de Fleurs*	2.500	3.525 »
36	*Les Arbres*	9.000	12.690 »
37	*Nature Morte*	2.600	4.817,50
38	*Paysage*	2.000	2.232,50
39	*Nature morte*	3.000	4.230 »
40	*Portrait de Madame K...*	18.000	21.150 »
41	*Femme assise vue à mi-corps*	1.200	2.232,50
42	*Baigneurs*	900	1.468,75
43	*La Gibecière*	16.000	13.160 »
44	*Le Pot bleu*	2.800	3.877,50
45	*La Mappemonde*	6.000	11.867,50
46	*Brocs et bouteilles*	12.000	11.280 »

Othon FRIESZ

47	*Paysage*	3.500	5.405 »

Juan GRIS

48	*La Guitare*	300	470 »
49	*Le Peintre*	800	998,75
50	*Le Violon*	500	470 »
51	*Le Toréador*	700	493,50
52	*Guitare sur une table*	350	258,50
53	*Le Bock*	400	387,75
54	*Le livre*	250	410,25
55	*Nature morte*	300	293,75
56	*Le Violon*	400	528,75

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
	GUILLAUMIN		
57	*Bord de Rivière*	2.500	1.703,75
	Fernand LÉGER		
58	*Le Fumeur*	1.000	1.175 »
59	*Nature Morte*	500	493,50
60	*Nu dans un paysage*	2.500	2.350 »
61	*Les Maisons sous les arbres*	700	528,70
62	*La Femme en bleu*	3.500	2.526,25
63	*La Ville vue d'un haut*	500	1.175 »
64	*Les Maisons sous les arbres*	900	822,50
	Pablo PICASSO		
65	*Verre, pipe et allumettes*	300	540,50
66	*Tête*	400	410,25
67	*Les Poires*	2.500	3.642,50
68	*Nature Morte*	1.000	646,25
69	*Nature Morte,*	400	728,50
70	*Femme Nue*	2.000	1.192,50
71	*Tête d'Homme*	400	705 »
72	*La Plante verte*	500	940 »
73	*Nature Morte*	1.000	1.880 »
74	*Nature Morte*	3.000	1.821,25
75	*Figure*	1.200	940 »
76	*Sur le Piano*	400	763,75
77	*Nature Morte*	2.500	1.762,50
78	*Figure*	2.000	1.468,75
79	*Tête d'Homme*	800	763,75
80	*Portrait*	2.000	1.938,75
81	*Arlequin, vu à mi-corps*	2.500	2.350 »
82	*Figure*	1.200	1.034 »
83	*Femme aux bras levés*	2.500	1.880 »
84	*Portrait*	3.000	2.350 »
85	*Tête*	400	940 »
86	*Nature Morte,*	400	822,50
87	*Figure*	1.500	1.603,75
88	*Nature Morte*	1.000	998,75
89	*Le Saucisson*	450	646,25
90	*L'Homme à la Guitare*	2.000	3.642,50
	Jean PUY		
91	*La Morte*	300	152,75
	Kees VAN DONGEN		
92	*Le Pot de Fleurs*	1.000	940 »
93	*Portrait*	3.000	1.527,50
94	*Nu couché*	300	176,25
95	*L'Acrobate*	300	211,50
96	*La Terrasse*	200	352,50
97	*Femme cousant*	150	258,50
	Maurice VLAMINCK		
98	*La cathédrale*	800	763,75
99	*Nature morte*	700	446,50

N°		Prix de demande de l'expert	Prix d'adjudication
100	*Southampton*	500	705 »
101	*Le Pot de Fleurs*	800	1.034 »
102	*La Flûte*	1.000	998,75
103	*Fleurs*	800	1.069,25
104	*Nature morte*	400	376 »
105	*L'Abbaye de Wetsminster*	800	963,50
106	*Le Pot de Fleurs*	700	658 »
107	*Paysage*	400	470 »
108	*Chapeaux et gants*	500	352,50
109	*Paysage*	400	361,25
110	*Nature morte*	400	963,50
111	*Paysage*	900	940 »
112	*Le Melon*	800	1.034 »
113	*Le Clocher*	700	470 »
114	*Bougival*	600	564 »
115	*Le Pot de Fleurs*	600	364,25
116	*Portrait*	800	493,50
117	*Paysage*	800	399,50
118	*Le Pot de Fleurs*	800	1.092,75
119	*Le Compotier de pommes*	700	587,50
120	*Paysage*	200	352,50
121	*La Garenne-Bezons*	1.000	1.410 »
122	*La Fumeuse d'opium*	800	646,25
123	*Paysage*	350	646,25
124	*Maisons à Bougival*	400	564 »
125	*La Jane-Portrait*	500	352,50
126	*Portrait*	300	505,25
127	*Le Pot de Fleurs*	700	1.022,25
128	*Nature morte*	400	1.010,50
129	*Le Chemin dans la Forêt*	600	681,50
130	*Paysage*	800	1.034 »

GOUACHES ET DESSINS

Juan GRIS

131	*La Bouteille de Rhum*	200	124,40

Pablo PICASSO

132	*Nature morte*	250	587,50
133	*Tête de Femme (Gouache)*	700	270,25
134	*Les Bananes (Gouache)*	600	716,75
135	*Verre et Pipe*	250	352,50

AU NUMÉRO PROCHAIN LES PRIX
DE LA VENTE KAHNWEILER DU 13 NOVEMBRE

L'ESPRIT NOUVEAU

NOS DÉPOTS EN FRANCE

PARIS — RIVE DROITE

ARNAUD, 26, Avenue de l'Opéra.
Camille BLOCH, 366, Rue Saint-Honoré.
Galerie P. BOURGEAT, 19, Rue de La Boétie.
BRISSET, 15, Boulevard Malesherbes.
CAFFIN, 80, Rue Saint-Lazare.
FAST, 13, Rue Royale.
DAVIS, 160, Faubourg Saint-Honoré.
DELAMAIN, BOUTELLEAU ET Cie, 155, Rue Saint-Honoré.
EDITIONS DU SAGITTAIRE, 6, Rue Blanche.
EMILE PAUL Frères, 100, Rue du Faubourg Saint-Honoré.
FLAMMARION ET VAILLANT, 10, Boulevard des Italiens.
— — 14, Rue Auber.
— — 3, Boulevard Saint-Martin.
— — 36 bis, Avenue de l'Opéra.
FLOURY, 1, Boulevard des Capucines.
GALERIES DU LIVRE, 37, Boulevard de Clichy.
HACHETTE, 111, Rue Réaumur.
HUART, 82, Rue de Rome.
LIBRAIRIE DE L'HUMANITÉ, 142, Rue Montmartre.
LIBRAIRIE ITALIANA, 24, Rue du 4-Septembre.
LIBRAIRIE ARTISTIQUE ET THÉATRALE, 11, Bd des Ita.
LAVOCAT, 101, Avenue Mozart.
LE LIVRE, 26, Boulevard Malesherbes.
GALERIE LA LICORNE, 110, Rue La Boétie.
LEBEAU, 85, Avenue Kléber.
LEMERCIER, 5, Place Victor-Hugo.
MARTIN, 3, Faubourg Saint-Honoré.
MEA, 1 bis, Rue du Havre.
MELET et Cie, 46, Galerie Vivienne.
MEYNIAL, 30, Boulevard Haussmann.
REY, 8, Boulevard des Italiens.
GALERIE Léonce ROSENBERG, 19, Rue de la Baume.
GALERIE Paul ROSENBERG, 21, Rue La Boétie.
« AU SANS PAREIL », 87, Avenue Kléber.
GALERIE SIMON, 29 bis, Rue d'Astorg.
WEIL, 60, Rue Caumartin.
GALERIE WEIL, 46, Rue Laffitte.
COURTOT, 16, Rue de Châteaudun.

PARIS — RIVE GAUCHE

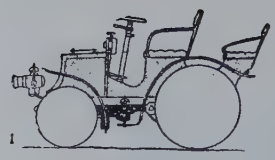
ARS et VITA, 120, Boulevard Raspail.
ATTINGER Frères, 20, Boulevard Saint-Michel.
BÉNARD, 10, Galerie de l'Odéon.
BERGER-LEVRAULT, 229, Boulevard Saint-Germain.
LA BIBLIOTHÈQUE UNIVERSELLE 75, Boulev. St-Michel.
BLANCHARD, 10, Place Saint-Michel.
BOULINIER, 19, Boulevard Saint-Michel.
BRENTANO'S, 5, Rue Coetlogon.
CHAPELOT, 136, Boulevard Saint-Germain.
CYRAL, 118, Boulevard Raspail.
DEYSSIÉ, 53, Rue de Seine.
FISCHBACHER, 22, Rue de Seine.
FLAMMARION ET VAILLANT, Galerie de l'Odéon.
FORNY (Mme), 46, Rue Dauphine.
GALLIMARD, 16, Boulevard Raspail.
JOURDE, Rue des Beaux-Arts.
JOBARD, 41, Avenue de la Motte-Piquet.
LAROUSSE, 58, Rue des Ecoles.
LE SOUDIER, 174-176, Boulevard Saint-Germain.
MICHAUD, 168, Boulevard Saint-Germain.
MORNAY, 37, Boulevard Montparnasse.
NAERT, 29, Boulevard Raspail.
OUDIN, 1, Rue Vavin.
PAILLARD, 51, Boulevard Raspail.
PICART, 59, Boulevard Saint-Michel.
VIOLET, 73, Rue Claude-Bernard.

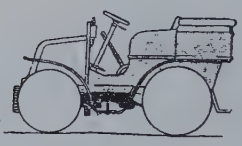
PROVINCE ET COLONIES

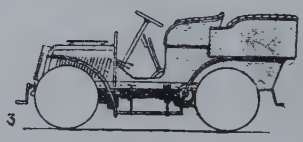
ALGER. — Chaix et Fils.
— Bélin.
AMIENS. — Malfère.
ALLÉVARD-LES-BAINS. — Librairie Générale Constans.
ARCACHON. — Bon.
AUXERRE — Tridon-Gallot.
AURILLAC. — Union Sociale de la Haute-Auvergne.
AVIGNON. — Ch. Dalhe.
BAGNOLS-SUR-CÈSE. — Bernard.
BAYONNE. — Forest.
— Jérome.
BÉZIERS. — Clareton.
BEAULIEU-SUR-MER. — Librairie de la Riviéra.
BIARRITZ. — Benquet.
BORDEAUX. — Albin Michel.
— A. Mollat.
— Laurent.
— Féret.
BOURGES. — Desquand.
CANNES. — Lacroix.
CASABLANCA. — Veciaud.
CHARTRES. — Lester.
CLERMONT-FERRAND. — Guidat.
DINARD. — Librairie « L'Hermine ».
EPERNAY. — Choque.
GRENOBLE. — Rey.
LA FLÈCHE. — Librairie Moderne.
LE HAVRE. — Flammarion et Vaillant.
LIMOGES. — Messageries du Courrier du Centre.
— Vve Dunker et Richard.
LORIENT. — Pehart.
LYON. — Flammarion et Vaillant.
— Lardanchet.
— Librairie des Nouveautés.
— Phily.
— Venot.
— Desvignes.
MARSEILLE. — Flammarion et Vaillant.
MARSEILLE. — Fuériet Fouquet.
— Maupetit.
METZ. — Even.
— Robert.
MONTBÉLIARD. — Jonte
MONTPELLIER. — Librairie Nouvelle.
MOULINS. — Chambalous.
NANCY. — Berger.
NANTES. — Vié.
— Durancé.
NARBONNE. — Caillard.
NICE. — Escoffier.
— Verdolin-Castellani.
NIMES — Robert.
NIORT. — Baussay.
PAU. — Massignac.
POITIERS — Labouygue.
RENNES. — Malbrand.
REIMS. — Michaud.
ROUEN. — Van Moé.
— Detontaine.
— Lestringant.
ROYAN. — Mousnier
SAINT-JEAN-DE-LUZ. — Béguet.
SAINT-RAPHAEL.
STRASBOURG. — Berger-Levrault.
— Treuttel et Wurtz.
THONON-LES-BAINS. — Pélissier.
TOULON. — Aliés.
— Olive.
— Rebufa.
TOULOUSE. — Richard.
TROUVILLE. — Kundler.
TUNIS. — Namura et Bonici.
— Tournier 10, Avenue de France.
VERSAILLES. — Dubois
VICHY. — Dupretz-Cluzel.
— Layer.
YVETOT. — Delamare.

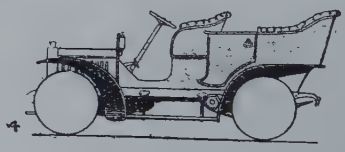
A L'ÉTRANGER DANS TOUTES LES BONNES LIBRAIRIES

1900

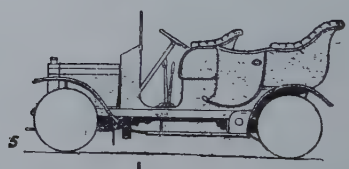




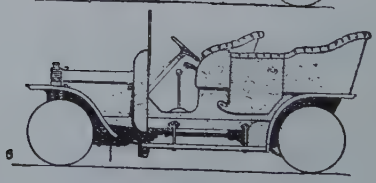




ÉVOLUTION



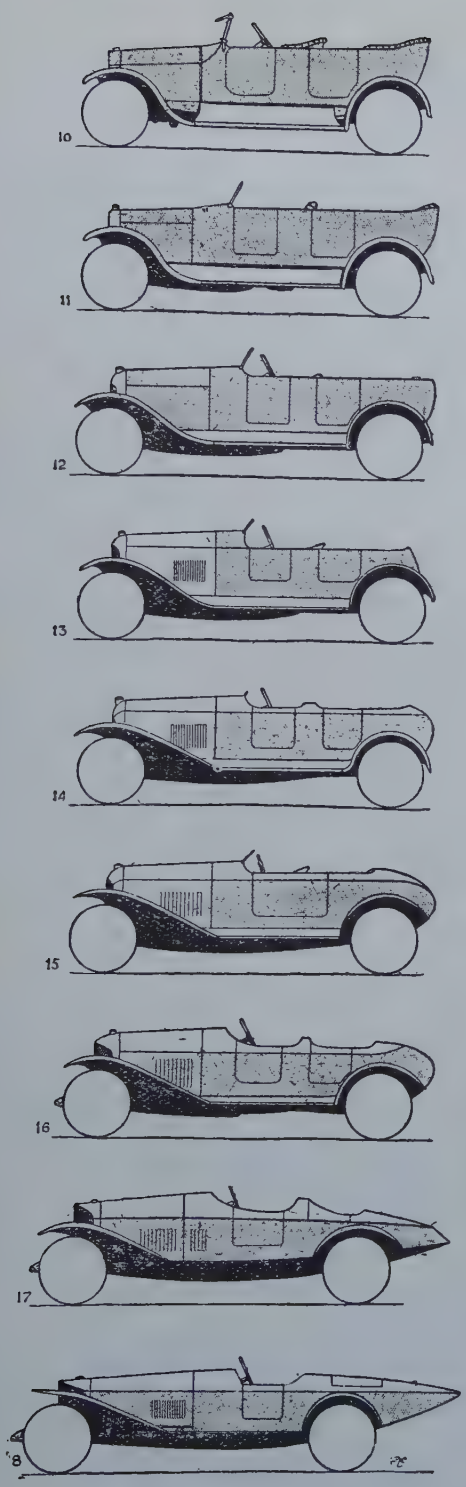
DES



FORMES

DE

L'AUTOMOBILE



1921

L'ESPRIT NOUVEAU

SOMMAIRE DU N° 1

L'Esprit nouveau 3
L'Esthétique nouvelle et la Science de l'Art, VICTOR BASCH 5
Notes sur l'Art de Seurat, BISSIÈRE 13
Découverte du Lyrisme, PAUL DERMÉE 29
Sur la Plastique, A. OZENFANT et CH.-E. JEANNERET 38
La Musique Polonaise, HENRY PRUNIÈRES 49
Les deux routes, ... 60
Picasso, ANDRÉ SALMON, ... 61
L'Esthétique du Cinéma, B. TOKINE 84
3 rappels à MM. les Architectes, LE CORBUSIER-SAUGNIER 91
Le Cirque, art nouveau, CÉLINE ARNAULT 98
Notes sur les Revues 1914-1920, G. DE LACAZE-DUTHIERS 99
Calligrammes (*Apollinaire*), LOUIS ARAGON 109
Les Expositions (Picabia), G. RIBEMONT-DESSAIGNES 103
La littérature de langue espagnole d'aujourd'hui, VICENTE HUIDOBRO 111
La nouvelle poésie allemande, IVAN GOLL 113
Echos de l'Hôtel Drouot 113
Echos, nouvelles, etc. 137

Dans ce numéro, 138 pages, 50 photogravures, 2 reproductions aux trois couleurs de (Tableaux Seurat et Picasso).

SOMMAIRE DU N° 2

L'Esthétique nouvelle ou la Science de l'Art (*fin*), VICTOR BASCH 119
Vie de Paul Cézanne, VAUVRECY 131
Lettres, CÉZANNE 133
Erik Satie, HENRI COLLET 145
Ornement et Crime, ADOLPHE LOOS 159
Lipchitz, Paul DERMÉE 169
La Rythmique, ALBERT JEANNERET 183
Knut Hamsun, ALZIR HELLA 190
Trois rappels à MM. les Architectes (2e article) LE CORBUSIER-SAUGNIER 195
La Doctrine de Lacerba, GIUSEPPE UNGARETTI 200
L'Expressionnisme dans l'Allemagne contemporaine, RAYMOND LENOIR 206
Les Chants de Maldoror, CÉLINE ARNAULT 208
Les Maisons Voisin, LE CORBUSIER-SAUGNIER 211
Copeau et Gémier. MAXIME LEMAIRE 216
L'Harmonie, G. MIGOT 223
Le Salon d'Automne, VAUVRECY 227
Echos de la dernière heure 230
Echos de l'Hôtel Drouot.
Une exposition de peinture à Liège.
Supplément littéraire, Knut Hamsun (Prix Nobel 1920).

Dans ce numéro 138 pages, 50 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs (tableau de Cézane et un supplément littéraire).

SOMMAIRE DU N° 3

La Méthode et la définition de l'esthétique, JULES LALLEMAND 257
Gréco, VAUVRECY 269
Deux dangereuses tendances poétiques d'aujourd'hui, JEAN ROYÈRE 284
Gongora et Mallarmé, ZDISLAS MILNER 285
La Musique en Russie soviétique, E. L. FROMAIGEAT 297
Manifeste inédit. La danse futuriste F. T. MARINETTI 304
Appoglatures : Sur la possibilité des rapports entre deux polytonalités, GEORGES MIGOT 308
Revue esthétique des Journaux et revues : Une enquête sur Raphael (DERAIN. J.-E. BLANCHE). Un nouvel idéal musical (JACQUES DALCROZE). L'Art muet (MARGES). Discussion sur le Moderne (A. THIBAUDET) 311
Autour de La Fresnaye, J. COCTEAU 313
Les nouveaux timbres-poste 326
Poésie, Lyrisme, Art, PAUL DERMÉE 327
La Rythmique (*fin*), ALBERT JEANNERET 331
La Critique des Arts figuratifs en Italie, CARLO CARRA 339
La Typographie, CHRISTIAN 343
Cinéma, LOUIS DELLUC 349
Le Music-Hall, RENÉ BIZET 352
Dans les Revues, FERNAND DIVOIRE 355
Les Grands Concerts, HENRI COLLET 357
Les Livres (Picabia, Max Jacob, Apollinaire), CÉLINE ARNAULD 359
La littérature belge depuis 1914, LÉON CHENOY 364
Les Expositions (Nadelman-Lejeune-Matisse), VAUVRECY 367
Notes et Echos 368
Echos de l'Hôtel Drouot
Supplément littéraire, Knut Hamsun : La Reine de Saba (Prix Nobel 1920).

Dans ce numéro, 50 photogravures et une reproduction aux trois couleurs (Tableau de La Fresnaye).

SOMMAIRE DU N° 4

Le Purisme, OZENFANT ET JEANNERET 369
Ingres, BISSIÈRE 387
Pensées d'Hier et de Maintenant 410
Du Coran et de la Poésie arabe, HENRI THUILE. 411
De la recherche de nouvelles conventions de typographie musicale, G. MIGOT 419
Les Grands Concert H. COLLET 423
Fernand Léger, M. RAYNALS 427
L'Esthétique de Proudhon, R. CHENEVIER 443
Parade, ALBERT JEANNERET 449
Le Sacre du Printemps, ALBERT JEANNERET 453
Trois rappels à MM. les Architectes, LECORBUSIER-SAUGNIER (3e article) 457
Les Livres, CÉLINE ARNAULD 471
La poésie polonaise d'aujourd'hui, R. IZDEBSKA 474
La littérature anglaise d'aujourd'hui, J. RODKER 476
Les Expositions, VAUVRECY 478
Cinéma, L. DELLUC 480
Science et esthétique, P. RECHT 483
Correspondance 486
Echos de l'Hôtel Drouot 488
Bibliographie, etc. .....

Dans ce numéro, 138 pages, 55 photogravures, 1 reproduction aux trois couleurs (Tableau de F. Léger).

SOMMAIRE DU N° 5

L'esthétique sans amour, CH. LALO 491
L'Art de Cardarelli, CECCHI 500
Fouquet. B*** 515
L'Art de Whitman, L. BAZALGETTE 521
Juan Gris, M. RAYNAL 524
Appel de sons, Appel de sens, P. DERMÉE 556
Tagore, CÉLINE ARNAULD 559
Les Tracés Régulateurs, LE CORBUSIER-SAUGNIER 563
Règnes, P. RECHT 573
Parlons Peinture, LÉONCE ROSENBERG 570
Esthétique Musicale, MIGOT 585
Photogénie, DELLUC 589
De quelques Acrobates, R. BIZET 591
De l'emploi du verre grossissant, F. DIVOIRE 593
Le Tactilisme*** 594
Les Revues { Cubisme, (WALDEMAR GEORGE) / Edison Spirite, (JEAN FINOT) / Le Jeune Taine (G. BRUNET) }
Les Jeunes Revues allemandes, IVAN-GOLL 599
Les Sports, LAGLENNE 602
Les Expositions, VAUVRECY 603
Bibliographie 604
Echos de l'Hôtel Drouot 607
Echos du mois 611
La Reinede Saba, Knut Hamsun 626

Ce numéro contient 138 pages, 1 supplément littéraire, 55 illustrations, 16 hors-texte et une reproduction en couleurs (tableau de Juan Gris)

SOMMAIRE DU N° 6

La Lumière, la Couleur et la Forme, CH. HENRY 605
Boileau et le Cinéma (les Revues), HENRI AURIOL 624
L'Esthétique sans Amour (II) CH. LALO 625
Braque, WALDEMAR GEORGE 639
Charlot, ELIE FAURE 657
L'Esthétique et l'Esprit, PIERRE REVERDY 667
Dialogue sur l'Esthétique du Music-Hall, RENÉ BIZET 675
Une Villa de Le Corbusier, 1916, JULIEN CARON 679
La Vie Francaise, R. CHENEVIER 705
Le Respect des Plans, FERNAND DIVOIRE 715
L'Origine des Pétroles, PAUL RECHT 719
Bibliographie. Barabour, M. R. 724

Ce numéro contient 138 pages, 30 photogravures dans le texte, 16 hors-texte, une reproduction en couleurs : Tableau de Braque.

SOMMAIRE DU N° 7

L'Eubage, BLAISE CENDRARS 791
L'anticipation chez d'Annunzio, CHENEVIER 798
Apollinaire, Vildrac, Dufresny, Morand, Gide (Livres), RAYNAL 804
Tendances de la Littérature tchèque, SIBLIK 737
Le temps des ténèbres et le temps des divertissements, DIVOIRE 787
Le mouvement théâtral en Allemagne. I. GOLL 742
Poussin, DE FAYET 751
Ozenfant et Jeanneret, RAYNAL 807
Parlons Peinture (II), L. ROSENBERG 748
Cahiers d'un Mammifère, ERIK SATIE 833
L'intelligence dans l'œuvre musicale, A. JEANNERET 839
La création pure, HUIDOBRO 769
A propos des théories d'Einstein, LE BECQ 719
Tensions et Pressions. Rayons X et Lumière. La synthèse de l'ammoniaque, RECHT 835
La Lumière, la Couleur et la Forme (II), CHARLES HENRY 729
Les Potasses d'Alsace, CHENEVIER 777

Ce numéro contient 132 pages, 36 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 2 reproductions en couleurs : tableaux de Ozenfant et de Jeanneret.

SOMMAIRE DU N° 8

Le Phénomène littéraire, JEAN EPSTEIN 856
Max Jacob en 10 minutes, HENRI HERTZ 877
La Vraisemblance vivante, FERNAND DIVOIRE 921
Les Livres, M. RAYNAL 908
Vie de Corot, *** 869
Derain, MAURICE RAYNAL 893
Les Expositions, WALDEMAR GEORGE 903
La Presse musicale, VUILLERMOZ 902
Essais pour une Esthétique musicale, (*suite*) GEORGES MIGOT 917
Des Yeux qui ne voient pas... Les Paquebots, LE CORBUSIER-SAUGNIER 845
Des Systèmes d'Esthétique en France, RAYMOND LENOIR 933
Les Tourbillons, PAUL RECHT 872
La Lumière, la Couleur et la Forme (*suite*) CHARLES HENRY 946
Faut-il émettre 150 milliards de billets de banque ? FRANCIS DELAISI 925
Réponses à notre Enquête (Fin)

Ce numéro contient 132 pages, 38 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Le cercle chromatique de Charles Henry.

SOMMAIRE DU N° 9

Ce Mois passé, VAUVRECY 1011
Le Phénomène littéraire, JEAN EPSTEIN 965
Les Livres, M. RAYNAL 1052
Notes sur Corot, BISSIÈRE 997
Les Livres d'Art, VAUVRECY 1010
— WALDEMAR GEORGE 1077
Ingres,
Picasso 1020
Un Groupe 1023
L'Art Polonais 1038
Socrate, ALBERT JEANNERET 989
Des Yeux qui ne voient pas... Les Avions, LE CORBUSIER-SAUGNIER 973
Préadaption, PAUL RECHT 970
La Lumière, la Couleur et la Forme (*fin*) CHARLES HENRY 1068
Les Clowns et les Fantaisistes, RENÉ BIZET 1061
L'Arrière-Plan, FERNAND DIVOIRE 1064
Où mène la politique anti-soviétique, R. CHENEVIER 1045
Francis Picabia et Dada, F. PICABIA 1059
Curiosités 1016

Ce numéro contient 132 pages, 55 illustrations dans le texte, 16 hors-texte, 1 reproduction en couleurs : Tableau de Picasso.

SOMMAIRE DU N° 10

Ce mois passé, VAUVRECY 1083
Le Phénomène littéraire, JEAN EPSTEIN 1088
Les Mariés de la Tour Eiffel, JEAN COCTEAU 1115
Les Livres, M. RAYNAL 1172
Les Frères Le Nain, VAUVRECY 1125
Laurens, MAURICE RAYNAL 1152
L'Art en Lettonie, R. SUTTA 1165
Des Yeux qui ne voient pas... Les Autos, LE CORBUSIER-SAUGNIER 1139
Fantaisie, ô Divine Vérité, FERNAND DIVOIRE 1177
Critique de l'Esprit allemand, WALTER RATHENAU 1093
Le Président Masaryk, EMMANUEL SIBLIK 1107
Nouvelles Hypothèses dans le Domaine de la la Physiologie et de la Médecine, A. LUMIÈRE 1183
Lettre à Saturne, DARTY 1111
Curiosités 1195
Variétés 1197
Echos 1193
Les Revues 1200
Bibliographie 1201

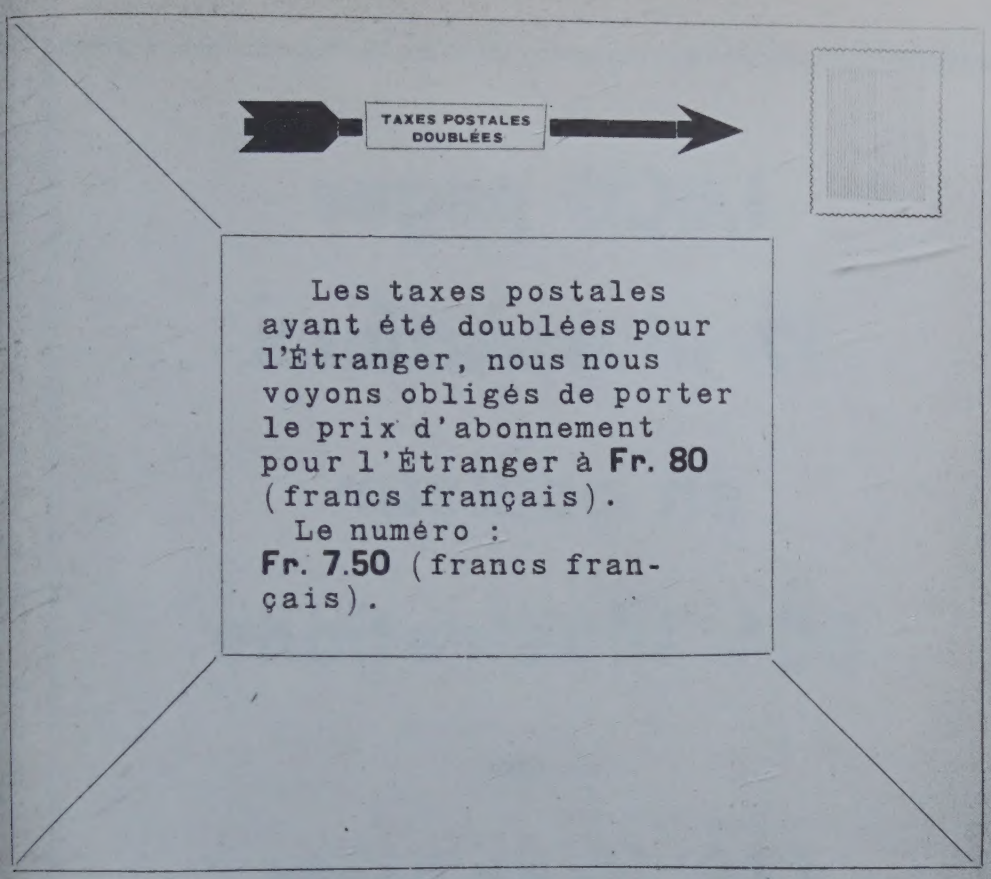
Ce numéro contient 132 pages, 48 illustrations dans le texte, dont 16 hors-texte en noir et 1 hors-texte en couleur : Sculpture de Laurens.

SOMMAIRE DU N° 11-12

Ce que nous avons fait, ce que nous ferons, LA DIRECTION 1211
Les Lettres, MAURICE RAYNAL 1282
Peinture et Sculpture, MAURICE RAYNAL 1299
Peinture ancienne et Peinture moderne, DE FAYET 1316
Musique, ALBERT JEANNERET 1294
Théâtre, FERNAND DIVOIRE 1290
Music-hall, RENÉ BIZET 1297
Esthétique de l'Ingénieur, LE CORBUSIER-SAUGNIER 1328
Le Phénomène littéraire, JEAN EPSTEIN 1215
Les Livres, FRÉDÉRIC MALLET 1277
Kasimir Edschmid, PAUL COLIN 1238
La Poésie russe bolchevique, H. IZDEBSKA 1231
Les Expositions, WALDEMAR GEORGE 1273
Cézanne et Cézannisme, GINO SEVERINI 1257
Wilson et l'Humanisme français, R. CHENEVIER 1123
L'intériorisation de l'eau de mer, Dr H. JAWORSKY 1267
La Typographie, CHRISTIAN 1245
La Similigravure, DARTY 1355
Les idées de l'Esprit Nouveau dans la presse et dans les livres 1348
Les Livres reçus 1366
Sommaire des Revues 1367
Le Salon de l'Automobile Dr SAINT-QUENTIN 1365
Tœpffer et le Cinéma, DE FAYET 1336
Glyphocinématographique, PAUL RECHT 1375
Footit et Charlot 1377

Ce numéro contient 202 pages, 84 illustrations dont 24 hors-texte et 5 hors-texte en couleurs.

Une Revue indépendante ne peut faire œuvre vraiment utile qu'avec la collaboration de ses abonnés ; Si vous aimez l'ESPRIT NOUVEAU, abonnez-vous. Si chaque lecteur ou abonné de l'ESPRIT NOUVEAU, faisait chacun un nouvel abonné, l'ESPRIT NOUVEAU pourrait avoir deux fois plus d'Illustrations et 64 pages de texte en plus.



Les taxes postales ayant été doublées pour l'Étranger, nous nous voyons obligés de porter le prix d'abonnement pour l'Étranger à **Fr. 80** (francs français).

Le numéro : **Fr. 7.50** (francs français).

Moralité :

S'abonner à temps s'est s'assurer contre toute majoration au cours de l'année.

1.600 pages

17 Illustrations

en couleur

594 Illustrations

en noir

176 Hors-texte

c'est l'année
nos 1 à 12

1920-1921

de

L'ESPRIT NOUVEAU

EN VENTE : FRANCE, 70 francs ; ÉTRANGER, 80 francs.